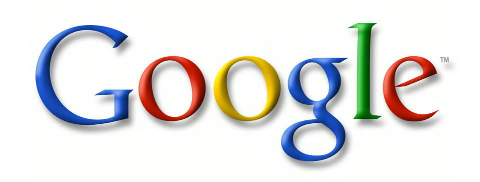



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



7 - 1

ALBERT REGGIO

L'ITALIE INTELLECTUELLE ET LITTÉRAIRE

AU DÉBUT DU XX[e] SIÈCLE

ÉTUDE CRITIQUE

Précédée d'une Introduction

Sur le Rôle de la Critique Psychologique

Librairie académique PERRIN

L'ITALIE INTELLECTUELLE

ET LITTÉRAIRE

L'ITALIE INTELLECTUELLE

ET LITTÉRAIRE

DU MÊME AUTEUR

(Chez PERRIN)

La Sonate des Heures (1893-1901) poésies. — L'heure d'azur. — L'heure despotique. — L'heure caduque. 1 vol. in-16. **3 fr. 50**

L'Œuvre de M. Paul Bourget et la manière de M. Anatole France (1902). Études critiques. 1 brochure. **1 fr. »»**

Au seuil de leur ame (1904). Etudes de psychologie critique. 1 vol. in-16 . . . . **3 fr. 50**

ALBERT REGGIO

L'ITALIE INTELLECTUELLE
ET LITTÉRAIRE
AU DÉBUT DU XXe SIÈCLE

ÉTUDE CRITIQUE

PRÉCÉDÉE D'UNE INTRODUCTION

SUR

LE RÔLE DE LA CRITIQUE PSYCHOLOGIQUE

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

1907

L'ITALIE INTELLECTUELLE
ET LITTÉRAIRE

INTRODUCTION

LE ROLE DE LA CRITIQUE PSYCHOLOGIQUE

A la veille de publier cette esquisse d'une synthèse psychologique de la pensée et du sentiment littéraires italiens d'aujourd'hui, il nous paraît utile, non sans doute de nous attarder à un exposé des conditions de l'essor de la critique psychologique ou de ses perspectives, mais d'entreprendre à tout le moins une rapide analyse des aptitudes propres aux psychologues et aux penseurs, et de tenter l'examen de quelques-unes des raisons de fait qui commandent à la critique le rejet de certaines de ses prétentions. Au surplus, ceux-là peuvent s'appliquer efficacement à faire de bons psychologues, qui sont nés organisés pour le devenir et qui ne risquent pas de nourrir en pure perte en eux l'ambition de le paraître. Nous ne nous intéressons donc pas ici aux moyens, aux médiocres, qui auraient besoin qu'on leur enseignât une manière de faire. Ils forment légion, se ressemblent trop entre eux et expriment si peu, en définitive. Seuls les esprits véritablement doués sont représentatifs. Ils ne demandent pas qu'on les pousse à s'épanouir, et pourraient aspirer à nous édifier. Il est pourtant une prérogative de leur prééminence dont il ne leur est pas toujours donné d'user

avantageusement : le génie de la curiosité les embrase et les remplit de l'ambition de conquêtes indéfinies. Demandons-leur si, par hasard, il ne leur arrive pas d'être plus soucieux d'action que de réflexion, et jusqu'où leur effort peut prétendre nous guider rationnellement. Nous croyons, pour notre part, que la critique psychologique doit se rendre un compte plus exact de ses possibilités, qu'elle se le doit sous peine d'hypertrophie.

I. — *Le sens psychologique.* — Le sens psychologique ne se développe activement que chez les pessimistes. L'inquiétude morale, qui est la résultante obligée de notre attitude de réserve en face des lois inéluctables de la vie, constitue le mobile actif de notre souci de pénétration des âmes. Un tempérament épanoui en santé, c'est-à-dire normalement informé des conditions ordinaires de l'existence, se félicite en quelque sorte d'elles, en ce que leur jeu, qu'il sait être parfaitement réglé, ne le contrarie pas absolument. Il lui suffit de son instinct, de son bon sens, de sa raison pour s'adapter à elles, sans autrement s'en embarrasser. Il sait qu'il existe, et ce qu'il peut faire pour durer, comment il doit agir, ce qu'il peut espérer et ce qu'il ne peut avoir. Au fond, il lui suffit d'être, car il sent que son vrai bien est là. C'est un esprit avisé et confiant.

Le pessimiste est né clairvoyant, hardi, ambitieux, et s'est de bonne heure exercé à vouloir. De bonne heure, sa volonté a dû plier devant des obstacles réels, et sa sensibilité s'y meurtrir. Impatient de signifier quelque chose, il ne se conçoit pas acquis à l'existence uniquement pour se laisser vivre. Du moins voudrait-il que, dans un monde qui paraît destiné à exprimer quelque harmonie, la vie eût une valeur plus nette, et lui-même une portée plus sûre. Le souci du pourquoi de lui-même et des choses le rive donc à l'étude des phénomènes et à la recherche de leurs lois.

Peu nous importeront ses conclusions. Il pourra se résigner, si l'évidence l'y force. Il pourra même conclure sans amertume à un état de choses régulier, ordonné, — heureux, en définitive. Il ne cessera pas d'avoir l'âme vulnérable et inquiète du pessimiste, bien que sa longue pratique de l'analyse ait affiné son sens psychologique et son sens critique au point de lui faire

trouver désormais un emploi de ses dispositions dans le libre exercice de ses facultés. C'est un esprit réfléchi mais inquiet, une sensibilité apaisée mais frémissante.

Si donc chaque psychologue est toujours un peu, au fond, ce pessimiste, qui ne voit que, pour risquer de moins en moins de revenir à ses inquiétudes et pour apprendre à museler de plus en plus sa sensibilité, il lui convient qu'un sentiment de soi plus discipliné, non seulement le cuirasse contre l'humeur qui l'a primitivement accablé, mais le rende définitivement conscient de la mesure dans laquelle sa perspicacité a le droit de se donner comme clairvoyante et son pessimisme celui de s épancher. Pour lui comme pour le public qui, à côté de lui, mérite de savoir jusqu'où il peut le suivre et dans quel esprit il doit l'écouter, il s'agit de se borner et d'un peu se renoncer, puisque la pensée de ce qui nous limite nous invite d'elle-même à un certain dédain de ce qui nous compose. Pessimistes et optimistes n'ont pas d'autre chance de finir par s'entendre et par se comprendre. Et il n'est pas d'attitude mieux faite pour amener les uns et les autres à se reconnaître et à se pénétrer, que celle qui les laisserait tous, dans l'action comme dans l'attention, également réservés et perplexes en face des œuvres et des hommes. C'est dire l'urgence qu'il y a que la critique psychologique se fixe à elle-même impartialement son rôle.

La question est, d'autre part, assez vitale pour que nous n'y touchions pas avant d'avoir examiné ce qui la conditionne et ce qui fait qu'elle se pose aujourd'hui avec tous les signes de la maturité critique.

II. — *La raison, la sensibilité et l'attention universelles.* — Tout ce qui vit dans notre sensibilité et par nos sentiments, dans notre esprit et par notre pensée, est virtuellement susceptible de s'affaiblir, de dégénérer ou de se dépraver, sans que notre sens critique qui, à côté du mal, subit sa contagion lente mais sûre, puisse assez pour le préserver d'un tel enchaînement. Notre culture et notre goût sont, d'autre part, étroitement subordonnés à notre mentalité et à nos instincts. Or, si ceux-ci sont quelquefois impérieux, celle-là est invariablement tyrannique. Plus donc notre personnalité se développe, plus elle se sent dépendante de ce qui la constitue ; et, quelle que soit notre possession de nous-

mêmes, nous sommes donc, malgré tout, ramenés à notre conscience et à notre jugement.

Que peut ce dernier en face des manifestations spontanées de l'art et de la pensée? Rester lui-même, simplement. Que révélera-t-il? Notre degré de culture et la nuance de notre goût. Qu'exprimera-t-il en dernier ressort ? Notre mentalité et nos instincts. Dans quelle mesure aura-t-il été efficace et averti ? Dans la mesure de notre point de vue particulier. Il semble dès lors évident qu'étant sans action sur les éléments qui le façonnent, notre esprit demeure sans défense en face des évolutions successives qu'ils lui infligent. C'est de quoi nul ne douterait si nous avions la sensation physique de notre dépendance. Nous ne l'avons pas, et, au contraire, nous sommes dominés par le sentiment spécieux d'une souveraineté positive de notre raison et d'une infaillibilité conséquente de notre jugement. Il reste que la constatation scientifique de notre subjectivisme, pour enlever beaucoup à notre assurance, et pour arracher beaucoup à nos illusions, n'en est pas moins inévitable.

On a parlé d'une *raison moyenne universelle* qu'appuierait le consentement général, et qui, par des lois cachées d'harmonie et de proportion, de vérité et de convenance, se verrait soumise à des conditions larges mais fixes, légères à la plupart des exigences de cette raison, restrictives seulement dans la mesure où leur nécessité les aurait faites garantes de l'intégrité de ses principes essentiels. Mais cette raison n'est pas en chacun de nous et ne peut y être. Elle est dans la race, pour tout ce qui commande aux intérêts vitaux de cette race; elle n'est pas dans les partis qui ne peuvent envisager qu'un aspect de ces intérêts ; elle n'est pas dans le citoyen qui ne saurait s'oublier lui-même, ni participer à tous les états que provoque le besoin d'être de la race. Et la preuve qu'elle est dans la race, c'est que nul ne l'y découvre, ni ne l'entend. Elle est passive, n'a ni physionomie, ni âme, ni personnalité. Elle parle seulement quand elle a été atteinte à vif dans son existence obscure et formidable, — frappée, à travers l'épais épiderme qui la cuirasse, jusqu'en sa substance intime et profonde. Alors, oui, on la sent, et l'on peut enfin songer au peu que l'on est, comparativement au tout qu'est la race. Elle est d'ailleurs seule à marquer

les faits de l'histoire ; et, de fait, il n'y a d'évident en histoire que les quelques traits éloquents auxquels la sanction suprême de la race a concédé une réalité indiscutable. Tout le reste est de l'à-peu-près, du demi-ignoré pour nous.

Entendons-nous. Il n'y a pas, à vrai dire, une raison, mais de la sensibilité dans la race. Elle est une chose impersonnelle mais existante, qui, tous et chacun, nous enveloppe, tout entiers, corps et âmes. Nous n'en pouvons parler que relativement, parce que la conception que nous nous en formons contient, à sa base, notre sentiment individuel qui n'est rien. Et il semble que la race ait pour unique mission ici-bas de vivre, non de raisonner. Il y a donc, par extension, — et à nos yeux, notez bien, — une *sensibilité universelle* qui contemple l'humanité, et dont nous ne penserons pas davantage qu'elle constitue une réalité objective, mais simplement qu'elle peut être une justification abstraite de tout ce qui existe, et comme qui dirait la condition idéale de l'existence particulière de toutes les races. Celles-ci paraissent d'ailleurs tenir de son principe leur caractère sacré, et contribuent, dans l'espèce, non pas à lui composer une physionomie, mais à lui constituer des soucis généraux.

Qu'en est-il, après cela, des intérêts de l'humanité, non plus sentante seulement, mais, par surcroît, pensante ? Nous avons besoin de nous contempler nous-mêmes, chacun de nous selon sa sensibilité et sa raison ; mais n'est-il pas, d'autre part, une contemplation plus large — ou, si l'on veut, une raison universelle — ayant pour sensibilité profonde et cachée le souci de l'intégrité des principes, essentiels au maintien des éléments de durée et de santé de notre intelligence ?

L'art et la pensée sont des manifestations de notre tendance instinctive à nous contempler et à nous aimer. Il faut dès lors que l'art ne meure jamais, et que la pensée ne se déprave jamais complètement. Ce ne sont pas là, remarquons-le, des soucis vitaux, comme ceux de la sensibilité universelle par rapport à la vie physique de l'humanité. Nous ne sommes pas menacés de mort physique, si l'art disparaît et la pensée se corrompt. Les hommes se sont fait un souci de développer en eux des facultés de luxe qui, en les élevant

dans l'échelle des êtres, leur ont donné d'eux-mêmes un sentiment plus serein et comme surnaturel. En réalité, la sensibilité universelle ne se fût pas souciée de la qualité de nos goûts et de l'élévation de nos pensées, si ceux-là et celles-ci n'avaient, par l'usage séculaire, déposé en nous des manières d'être enracinées, ayant fini par plonger jusque dans la substance de la race. Mais il reste et restera toujours une très grande marge entre le besoin vital d'art et de pensée des nations civilisées, et la limite extrême de décadence où la pensée et l'art devraient déchoir pour devenir des germes de dissolution et de gangrène.

Légèrement au-dessus de cette limite, mais très au-dessous des hauteurs escarpées qu'il est, par contre, loisible à l'art de gravir, la raison moyenne universelle se tient. Elle est ce que l'art séculaire et la pensée séculaire l'ont faite, par l'effort des temps. Elle doit plus à tel pays qu'à tel autre, étant liée à la sensibilité générale et contemplant les diverses parties qui se confient à elle, avec la sérénité et l'idéale justice des royautés passives. Elle vit pour elle-même et non plus par nous. Elle peut nous devoir toujours un peu plus, mais n'a plus besoin de nous pour être. Nous ne la connaissons pas, ou si peu, bien que nous lui obéissions obscurément.

Ainsi marchons-nous de l'avant, et, selon ses aptitudes, chaque milieu produit-il constamment, d'une certaine manière qui est toujours supérieure à l'idéal que la raison universelle proposerait, et sans *éprouver* la présence occulte des règles que celle ci lui impose quand même. — Bien plus, individuellement, nous pouvons déchoir et toutefois nous illusionner sur notre déchéance. La raison universelle nous en avertit si peu que nous ne l'entendons pas. Chacun de nous évolue dans une sphère d'action limitée, n'est doué que de capacités d'action limitées, et n'intéresse activement que dans la mesure de son génie, non pas même la raison, mais l'*attention universelle*. Le génie, d'ailleurs, s'épanche sans souci de cette *attention* qui, tandis que le génie parle, l'écoute souvent sans l'entendre et s'étonne de le trouver hardi. Plus tard, quand enfin le premier a achevé son œuvre, que cette œuvre a eu un retentissement général, et après qu'on en a long-

temps raisonné, il en résulte une petite lumière dont notre acquis profite et qu'il s'assimile.

Ainsi progresse cette raison qui n'est nulle part avec nous, qui rampe partout au-dessous de nous, et que l'effort des siècles enrichit trop lentement pour que l'atmosphère qu'elle crée puisse adhérer à nous autrement que par l'impressionnabilité indéfinie dont elle nous dote. Et, de fait, bien qu'idéalement intéressée à notre degré de culture individuelle, elle ne contemple pas directement nos soucis, diverse en cela de la sensibilité universelle qui contemple le besoin d'être de l'humanité. Elle est, en un sens, née de nous, non des choses, — de notre pensée, non de notre réalité. Conventionnelle comme notre pensée, elle ne saurait refléter la vérité absolue, ni aucune de nos modalités particulières, mais seulement une relativité fondamentale qui n'est pas adhérente à la substance des choses, mais nous est, pour ainsi parler, correspondante.

Notre vie intellectuelle, cachée, subjective, intime, est, aussi bien, seule à en relever lointainement. Nous lui devons le sentiment enthousiaste de la gloire, du triomphe, ou la notion confuse de notre déchéance mentale. Entre ces deux pôles de sa vitalité, notre esprit n'est averti que de ses propres forces et ne peut consulter que ses lumières. Bien plus, et parce qu'il doit uniquement à ses propres moyens de pouvoir prendre un essor toujours plus vif vers les sphères supérieures du progrès, chaque groupe intellectuel ethnique, pris isolément, n'est pas garanti par la raison universelle contre la décadence. Il n'y a pas de raison universelle dévouée à la contemplation d'un seul pays, car le goût et l'intelligence, par suite l'art et la pensée, appartiennent à tous les pays. Il n'est même pas absolument vrai que la raison universelle ne puisse faillir à elle-même, et, bien entendu, du vivant de l'humanité ; tandis qu'il en va différemment de la sensibilité universelle, à qui il suffit que l'humanité soit pour qu'elle reste en mesure d'imposer, à toute extrémité, à celle-ci, des conditions ultimes d'organisation, et pour qu'elle parvienne à la replacer à son niveau.

Il y a ainsi toute apparence que les diverses civilisations s'équilibreront toujours, et que l'acquis de la raison universelle pourrait voir son rayonnement diminuer,

mais non pas disparaître. Il dépend, aussi bien, de la force d'attention de l'élite intellectuelle d'un pays que les arts et la pensée qui lui sont propres, progressent et ne déchoient pas. Non que ses chances de durée soient toutes en lui-même. Le génie d'une race peut n'être pas toujours fécond. Mais il lui est commandé de s'intéresser au génie des races concurrentes, notamment de celle qui s'élève le plus, et d'essayer de s'en assimiler les progrès.

La faculté d'attention d'un artiste ou d'un penseur est d'autant plus sollicitée aujourd'hui à suivre le développement esthétique et intellectuel des autres nations, qu'elle en perçoit, bon gré mal gré, le frémissement à ses côtés. Même, dans les conditions présentes de la civilisation européenne, — nous ne parlons pas de la civilisation américaine qui, dans le domaine de la création artistique et intellectuelle, en est encore à se créer des traditions, — cette faculté ne saurait, en fait, ne pas s'exercer journellement. — Elle le peut sans grand effort. Elle se le doit à elle-même; elle le doit au milieu qu'elle est seule à désirer illustrer, et à la raison universelle qui, si peu qu'elle puisse progresser et si peu qu'elle nous contemple individuellement, compose notre conscience obscure et est, dès lors, à nos yeux qui la *veulent* vivante et qui *croient* la contempler, notre raison propre et notre substance spirituelle.

III. — *Nos notions critiques générales.* — Nous venons d'indiquer suffisamment que notre raison est personnelle et subjective, et que notre sens critique, par cela même qu'il vaut ce que vaut notre esprit, n'a, en substance, d'autre pouvoir que celui que lui octroie notre sensibilité. Quels sont donc, après cela, — pour relever, en passant, un terme qui a été employé, — les vrais arriérés en critique ? Sont-ce les partisans de la relativité de nos connaissances, ou ceux-là qui, sans se l'avouer, reviennent à penser comme à l'époque où des esprits dogmatiques, tels que Gustave Planche et Désiré Nisard, s'imaginaient pouvoir parler au nom d'une beauté traditionnelle, — avant Sainte Beuve qui devait signifier incommensurablement plus qu'eux, qui devait être un érudit infiniment plus complet, un penseur infiniment plus personnel, et qui, cependant, ne

devait s'accorder aucune prétention formulaire et doctrinale ?

On le voit, la question, pour ces derniers, demeure donc toujours entière. Demandons-nous, par suite, et pour commencer, de quel secours nous est notre sens critique dans la formation de notre notion d'une littérature? Qu'est, en définitive, notre notion d'une littérature? Une connaissance générale ? Soit. Mais quand je dis « une littérature », voire même « la littérature italienne », j'assemble intelligiblement deux ou trois mots. Qu'est ma notion au-delà de ces signes qui prétendent la résumer et qui sont, en fait, toute mon idée, au moment où je les émets ? Notons que le mot donne à nos idées une rigidité toute passive et qu'en se substituant à elles, il nous laisse tout d'abord sans assurance, à mi-chemin entre les deux pôles de nos abstractions, entre nos jugements et nos concepts. Or lorsque, — contraints de nous rendre compte, par l'analyse, que, dans notre notion d'une littérature, se sont graduellement superposés, puis agrégés, tous les caractères distinctifs et particuliers des diverses formes littéraires en exercice ou en honneur dans tel ou tel milieu, — nous nous sommes aperçus que notre notion flotte à un niveau très élevé au-dessus de nos premières généralisations, — nous ne sommes pas longs à constater, par ailleurs, que, l'ayant fixée par un signe, nous avons inévitablement accordé à ce signe le pouvoir d'être désormais, à lui tout seul, l'élément même de notre généralisation. Derrière lui, la chose qu'il est sensé représenter est évidemment réduite à l'état de schéma à peine entrevu, et elle s'offre à nous dans des conditions tellement confuses qu'en s'y arrêtant par hasard, notre esprit, faiblement retenu, n'en devient que plus anxieux de ne pas s'y attarder, comme s'il n'apercevait autour d'elle que des ténèbres. C'est inconsciemment que, de notre correspondance avec elle, s'éveillent successivement en nous d'autres idées générales, assez peu réalisables elles-mêmes, mais liées à nos concepts de poésie, de littérature romanesque, de littérature critique ou historique, et, comme toutes les abstractions, aspirant à leur tour à se désagréger et à nous mettre sur la piste des représentations initiales qui les ont motivées. C'est ainsi que nous finissons par retrouver, dans notre souvenir, la *sen-*

sation de tel livre de vers, de tel roman, de tel ouvrage d'histoire, de telle analyse littéraire ou critique, de tel nom d'auteur. Ainsi placés en face de notre fonds réel — plus ou moins organique — de connaissances, nous atteignons au degré de lucidité que nous permet de convoiter la somme de nos compréhensions. Et il est clair que chacun de nous se distingue ici des autres par tout ce qu'il retire de son fonds privé, qui n'est pas toujours contenu dans le fonds collectif où la masse peut puiser. Et, en tout cas, nos impressions d'ensemble, qui sont à la base de nos opinions particulières, s'imprègnent de notre substance intime au point de ne pouvoir s'exprimer que sous une forme toute déférante, et même — jusque dans ses aspects essentiels — diverse des formes multiples que peut revêtir le sentiment esthétique. Et si nous songeons que, grâce à ce sentiment, et précisément selon sa vivacité en nous, nous demeurons susceptibles d'un certain progrès vis-à-vis de notre faculté de réfléchissement des aspects généraux d'une littérature, combien ne voudrons-nous pas être circonspects à l'égard d'une faculté toute relative, à laquelle nous ne pouvons jamais devoir absolument — même quand notre application est, par hasard, sincère, réfléchie et condescendante — d'aboutir à une vision nette et claire de la réalité toute idéale que nous voulons objectiver.

Le fait est que nous nous embarrassons de mots, ou plutôt, nous nous en affublons. Rien n'est plus certain que notre incapacité de pénétrer dans l'essence des choses et des faits, et rien n'est plus absent de notre conscience habituelle que le sentiment de cette incapacité. Quand, par exemple, je veux, après coup, me représenter l'Italie littéraire, je consulte forcément mes souvenirs, et, quelles qu'aient été mes recherches ou mes méditations, il m'est impossible de parvenir à établir des rapports absolument proportionnés entre toutes mes lectures, entre le monde de choses qu'elles ont évoqué et la longue série des noms d'auteurs et titres d'ouvrages qui, à leur suite, ont déposé quelques signes et imprimé quelques images dans ma mémoire. De ce que j'ai acquis une connaissance plus ou moins extérieure — et il n'est apparemment donné à personne d'en acquérir d'une autre sorte — des poètes, des romanciers, des

auteurs dramatiques et des théoriciens d'art d'un pays, s'ensuit-il que je doive me supposer en mesure d'en raisonner de façon à exprimer une notion générale certaine de la littérature de ce pays, alors que, de notions générales bien nettes, bien controuvées, la forme même de mon esprit est incapable, par constitution ? Tout compte fait, je n'aurai jamais dans mon fond panoramique que des noms d'écrivains et des titres d'ouvrages, et, dans mon fond réflecteur, que des impressions dévouées à ma connaissance du caractère des uns, à mon idée de la substance des autres, et susceptibles, en s'entrecroisant, de se déformer et de s'épanouir en une abstraction logique, mais indéterminée. Et même tandis que, dans un ouvrage destiné à les rendre sensibles à d'autres yeux, je m'employais à ordonner méthodiquement mes impressions, ai-je jamais eu, ce faisant, le loisir de m'estimer à la hauteur de la synthèse qu'un lecteur, ignorant des tâtonnements de la composition et uniquement attentif au fait de ma paternité, localisera demain en moi, comme dans le foyer générateur de l'œuvre qu'il aura contemplée ? Non certes, car je n'ai pas eu simultanément, telle que la condense l'artificielle ordonnance de mon ouvrage, la connaissance active de toutes mes impressions, et je n'ai pas été un soleil ni un foyer générateur des lumières réfléchies par mon esprit, mais bien un ouvrier patient et résolu.

Ainsi, un simple examen analytique de nos modalités spirituelles, en nous éclairant définitivement sur la fatale imprécision de nos conceptions générales, nous démontre par là même la précarité de toute aspiration tendant à envisager une littérature comme un bloc homogène, d'où la statuaire critique, parvenue à frapper avec méthode, aurait enfin le moyen, non plus d'ébaucher seulement, mais de dégager avec netteté une physionomie définissable aux contours idéalement accusés. Il n'y a donc nulle part, hors de nous, de réalité positive, correspondante à notre conception d'un phénomène ultérieur aux causes qui nous en donnent l'idée. Nécessairement, pour en inférer, nous devons déchoir aussitôt à l'idée de ces causes et mutiler le phénomène. Sans doute, notre faculté de dégager les lignes idéales des

diverses formes objectives, de grouper nos impressions et d'en extraire une impression d'ensemble, est une faculté maîtresse, à laquelle nous sommes redevables, suivant qu'elle est normale ou qu'elle domine en nous, de notre degré d'intelligence ou de génie. Mais puisqu'elle ne va pas jusqu'à préciser les lignes des visions qu'elle nous soumet, elle nous sert individuellement et ne peut éclairer que chacun de nous, — si tant est que ces visions nous éclairent. Tout au plus, quand nous nous efforçons de les extérioriser, parviennent-elles à la vue d'autrui sous la forme prismatique et relative dont le tissu du langage, si diaphane soit-il, les enveloppe ; et ainsi brillent-elles un moment pour lui et disparaissent-elles !

Que chacun se flatte donc d'avoir sa notion d'une littérature, aussitôt qu'il s'est cru en mesure de s'en former une, ou qu'il s'imagine en posséder, — libre à lui. Mais que chacun se dise en même temps que cette notion se modifie en lui de jour en jour, à mesure que sa science augmente. Et, du moment qu'en dehors des vérités d'expérience et d'évidence, notre fonds se compose surtout d'impressions, acquises de mille manières différentes et dans un ordre jamais le même, il est certain qu'en fait de notions générales sur des questions qui intéressent directement notre sensibilité, nous n'en n'avons guère que de personnelles et d'irréductibles à bien des égards.

Il est conséquemment de toute importance que nous sachions distinguer ce qui se succède dans notre esprit suivant un ordre accidentel et arbitraire, — ordre qui, par définition, ne peut avoir que la valeur de la méthode que nous avons choisie ou qui nous a été imposée de quelque façon, — de ce que notre raison s'assimile plus sûrement, et comme définitivement, lorsqu'elle s'est arrêtée à considérer des phénomènes d'évidence, issus des lois physiques et naturelles. Le bagage scientifique de l'humanité se réduit à la constatation de quelques lois générales appuyées sur l'expérience. Mais disons-nous bien que, s'il nous est donné d'en acquérir la notion exacte, il nous est moins facile d'en induire toutes les conditions. Ainsi la philosophie de l'histoire nous fournit des données positives sur les relations étroites des faits entre eux; mais, telle est la faiblesse

de notre optique, que nous ne savons discerner ces relations qu'entre des faits distants, dont la dépendance d'effet à cause est trop évidente, et sans pouvoir reconstituer les petits chaînons qui ont servi à les rattacher fatalement.

IV. — *La valeur des méthodes-systèmes en critique.* — Avouons-le donc, notre impuissance qui s'ignore elle-même, d'abord par irréflexion, puis par habitude, ne flatte le plus souvent sa manie d'enquête et d'investigation qu'en se traçant à l'avance une méthode de recherches, dont le plus grand risque est de n'être due qu'au hasard de nos prédispositions mentales, et qui, pour comble, est prématurément dévouée à la cause d'une idée-système, chère à nos inclinations d'esprit.

Il est, du reste, impossible à quiconque caresse le dessein d'une revendication d'idées, de ne pas y aller de telle façon que son point de départ se retrouve dans le résultat de ses recherches. M. Bourget, dans un ordre de faits un peu différent, n'a presque jamais procédé d'autre sorte; et avant lui, Taine, dont la grande intelligence était systématique, n'a fait que se développer, intellectuellement, avec une rigueur de logique aussi admirable et robuste qu'intérieure et préconçue. Il n'est donc pas étonnant que la Révolution française, après plus d'un siècle, laisse encore ses fidèles et ses révoltés en désaccord sur le point de savoir si c'est à un esprit de sectarisme intransigeant et féroce, ou aux rigueurs d'une situation de fait impossible à maîtriser et plus forte que des volontés, au fond, peut-être, pourvues de générosité et de noblesse, que les révolutionnaires ont dû de commettre tant d'excès et de provoquer tant de malheurs. Opinions, ou plutôt manières de sentir dont la complexité des phénomènes, même les mieux étudiés, rend les contradictions possibles, et dont la diversité accuse les passions de l'esprit et atteste ses insuffisances.

Ainsi, en toutes choses, nous allons plus loin que les limites de nos possibilités d'action ; et il nous faut faire cela pour notre excitation même, tellement nos conceptions sont en avance sur notre acquis, et nous trompent par les transpositions qu'elles nous offrent des sujets de notre attention. Qu'un sincère esprit comme M. Brunetière se soit fait une règle de se dire qu'il est

« un *criterium* de nos *certitudes* en esthétique et en morale, comme en physiologie, une évidence dont l'autorité, pour être plus laborieusement acquise, et plus éloignée de l'usage commun, n'est cependant pas moindre ni ne s'impose moins nécessairement », cela prouve, sans doute, que M. Brunetière a été un esprit affirmatif, et, en second lieu, qu'il est bien des choses dont nous eussions eu, en effet, besoin.

Et certes, il nous eût considérablement convenu qu'il y eût eu, en effet, un fondement objectif du jugement critique. Nous eussions été infiniment plus que ce que nous sommes, que ce que nous sommes vraisemblablement condamnés à être toujours. Nous eussions eu le clair sentiment de bien des choses, et, en possession de bien des vérités absolues, non seulement nous nous fussions enfin expliqué notre propre être, mais nous eussions vraisemblablement pu choisir en toute connaissance, et sans crainte d'avoir à regretter notre choix le lendemain, et notre état, et nos institutions, alors que l'humanité s'épuise à rechercher sans cesse ce qui lui conviendrait, et paraît bien décidée à ne jamais s'accorder ni sur la question religieuse, ni sur la question morale, ni sur la question sociale, ni surtout sur la métaphysique. Et une présomption que, malheureusement, nous n'avons pas — pour ne pas encore dire : nous n'aurons pas — de *certitudes* en esthétique et en morale, comme en physiologie, est bien déjà dans ce fait que M. Brunetière, après n'avoir nullement eu l'air d'en douter, s'est vu contraint d'observer que « celui qui *trouverait*, qui *poserait*, qui mettrait hors d'atteinte le fondement objectif du jugement critique, déciderait à la fois la question de la nature de la connaissance, la question de la réalité du monde, et la question des rapports du subjectif et de l'objectif ». Et c'était, en somme, reconnaître que « le problème, outre qu'il est un des plus ardus auxquels se puisse attaquer l'intelligence humaine », n'est même pas encore posé.

Taine a eu, sans doute, la gloire de le pressentir avec une rare intelligence ; et l'on conçoit qu'un créateur d'idées comme lui se soit estimé plus intéressé que personne à en expérimenter la valeur jusqu'au bout. L'humanité, il faut l'avouer, ne progresse qu'à cette condition. Sur mille tentatives d'essor vers ce que les reflets

des choses, vues d'un certain angle, nous renvoient, nous revenons, neuf cent quatre-vingt-dix-neuf fois, fourbus et terrassés, après avoir vu reculer indéfiniment le mirage. Notre éducation est à ce prix. Mais il est remarquable que des esprits purement réfléchis qu'aucun souci créateur ne domine ni n'exalte, et que leur habileté à penser eût dû rendre plus flegmatiques, tiennent à refaire constamment le voyage, après ceux qui en sont revenus.

Il est, en effet, une manière d'apprécier ou d'envisager une théorie qui n'entraîne pas rigoureusement, même pour un théoricien, la nécessité d'y aller de tout son enthousiasme, ou de s'y cantonner de tout son bon espoir, quelque séduction qu'elle lui ait offerte ou qu'elle lui offre toujours. Un problème est posé. Il est admissible qu'un idéologue opte pour telle solution, qu'un présomptueux parie pour telle autre, qu'un esprit dogmatisant proclame sa certitude au sujet de l'une d'elles, mais il est moins aisé d'établir comment un penseur discipliné se décide à emprunter ses procédés à ce dernier, alors que, visiblement et notoirement, il plane à des hauteurs prodigieuses au-dessus de lui. Celui-là ne fait pas, ou ne veut pas faire, ou ne peut pas faire comme Renan, qui n'a pas toujours bien fait, mais qui s'est parfois mis en posture de ne pas trop mal faire, et qui a été surtout un esprit attentif. Et remarquez qu'ils sont nombreux les écrivains qui, tout en reconnaissant que le problème en question est loin d'être résolu, n'en parlent pas moins comme s'il l'avait été, et affirment, en somme, qu'il ne le sera jamais que dans le sens jugé heureux par eux, que Taine a prévu.

V. — *Le criterium de certitude.* — En parlant plus haut d'un problème pendant au sujet de la question de l'objectivité de la critique, nous n'avons fait, à vrai dire, qu'indiquer les termes d'un débat, à propos duquel nombre d'écrivains et de penseurs se renvoient journellement la balle. Pour notre part, il nous paraît extraordinaire qu'il y ait encore aujourd'hui, après les résultats de l'investigation de Taine, place pour une plus longue discussion de la question. Ah ! si la question se réduisait à savoir s'il y a un bon et un mauvais goût, ou à vouloir établir que Taine a beaucoup fait en le proclamant d'une certaine manière; ou encore, s'il s'agissait

de nous faire juges des frais considérables d'une méthode dont l'honneur revient à Taine et qui, par sa rigueur, devait se substituer, dans nos esprits, au verbalisme des professeurs de beau du XVIIIe siècle, — l'*Essai sur la poésie épique* de Voltaire mis à part, puisque précisément il s'en distingue, — l'entente serait aisée. Il y a, certes, un bon et un mauvais goût, et, par suite, un jugement critique qui trouve son fondement dans la raison universelle, — laquelle suit de loin les évolutions de l'art et de la pensée — et un jugement qui s'écarte du rayonnement de cette raison.

L'on peut donc, — eu égard aux sentiments en puissance qu'une longue éducation dépose en nous à l'état de *formes*, et auxquels notre initiation aux règles sanctionnées par le consentement des siècles, communique aussitôt le relief et la couleur, — soutenir qu'il y a un bon goût supérieur au mauvais goût, et qui juge *a priori* de l'excellence ou de la médiocrité d'une œuvre, avec un instinct suffisamment averti pour que nous lui devions de savoir nous passer, en un sens, de la certitude que, seules, des connaissances considérables et un regard merveilleux nous eussent pu octroyer.

Donc et déjà, s'il y a un bon et un mauvais goût, l'on voit aussi qu'il n'y a pas de bon goût infaillible, ni de mauvais goût absolument dénoncé ; que, par suite, l'acquisition du goût, ou mieux du sens critique, dépend des prédispositions de chaque esprit et de son degré de culture. Il faut donc au sens critique une éducation de plus en plus ample et sans cesse renouvelée, pour qu'il puisse réunir le plus possible d'éléments de sûreté en lui, non sans doute afin qu'il atteigne à l'infaillibilité, mais pour qu'il se sente d'accord avec le consentement réfléchi de l'élite.

Ce besoin suppose d'ailleurs en lui des prédispositions innées, qui sont déjà, et gratuitement, la moitié de l'apport réclamé pour son éducation. Mais l'on voudrait ignorer que ces prédispositions varient suivant les tempéraments et les aptitudes, on le sentirait en voyant à combien peu se réduit, en définitive, le pouvoir de certitude du bon goût, lequel n'a vraiment de distinctions sûres à faire qu'entre des œuvres de valeur franchement inégale, au sujet desquelles le bon sens, à lui tout seul, se fût, à l'occasion, aisément prononcé. Le

sens critique éduqué se borne, en effet, à émettre un avis autorisé, là où la raison fruste, qu'une sensibilité plus ou moins avisée seule actionne, se fût prononcée plus spontanément. Car enfin, quel est, de nos jours, celui qui, sans être grand clerc, et pour peu qu'il possède quelques lettres, ne choisirait pas d'évidence entre le *Cyrano de Bergerac* de M. Rostand et la *Frédégonde* de M. Dubout? La belle affaire que de décider de nos préférences entre le drame de Victor Hugo et la *Lucrèce* de Ponsard.

Et notons qu'il s'agit même ici de préférences, et que nous sommes dans l'impossibilité de faire que ce ne soit pas le consentement général, le sens critique universel, qui nous y invite, et, en quelque façon, nous les ordonne. Le bon goût est donc une question de tact, de mesure, de sentiment, dont la caractéristique est de n'être pas qu'un effet de l'instinct, mais de s'accompagner d'une érudition étendue et, notamment, de la connaissance de certaines règles d'universelle adhésion.

Voilà qui ne concorde nullement avec le critérium de certitude, d'évidence, que réclamait M. Brunetière, mais qui répond amplement, par contre, au bienfait pratique que l'illustre conférencier en espérait sans doute, à savoir: l'adhésion en quelque sorte active de la critique à la nécessité d'être autant que possible instruite de ce qu'elle traite, et d'étudier le plus possible ce qu'elle juge. A ce prix, elle pourrait tendre, — non pas à devenir une science, — loin de là, — ni même une connaissance des « produits de l'esprit humain qui ne le cèderait à aucune autre pour l'universalité de ses principes, la rigueur de ses démonstrations et l'importance de ses résultats », — elle serait encore et nettement une science, — mais, par sa sagesse, par son autorité relative, par sa sincérité, — à maintenir le souci des bonnes traditions, et, au nom de ces traditions qui constituent, pour ainsi parler, l'expérience de l'esthétique moyenne universelle, à en imposer humblement, aussi bien à l'artiste qui a besoin de modérer sans cesse son élan, qu'au public qui demande qu'on l'aide, si possible, à bien penser. Et ce serait déjà un très beau résultat que celui de l'ascension de la critique jusqu'à une inquiétude de ses destinées, dont tant de tares multipliées lui cachent perpétuellement la noblesse.

VI. — *Nos habiletés professionnelles.* — Chacun de nous est porté à poursuivre sa propre renommée, indépendamment des intérêts du corps auquel il appartient. Chacun de nous est, en effet, comme on l'a dit, un monde dans l'univers. Et qu'un idéologue se présente, nous sentons aussitôt toute l'impérieuse portée de cet axiome. Pour nous convertir à ses théories, — et, souvent, sans se douter de la liberté qu'il s'octroie, — il est prêt à bien des habiletés. L'humanité lui a transmis des outils à cette fin, et bien inattendu serait l'idéologue qui n'y recourrait qu'après avoir contemplé la vérité en face et s'être mis le cœur au repos. Ce n'est pas pour rien que les traités de rhétorique abondent en formules captieuses qui, toutes, ont pour but de présider à l'élaboration de thèses, de façon à provoquer artificiellement dans l'esprit des auditeurs ou du public, — et alors même que celui qui s'est donné la tâche de persuader autrui, ne s'est pas prouvé à lui-même, autrement que par induction ou par hypothèse, la certitude de ses assertions, — un travail progressif de surprise, d'attention, d'assimilation et d'entraînement. C'est la tactique de tous les professeurs de vérités transcendantales, bien plus que des défenseurs de causes perdues, en face desquels il est permis de conserver son quant-à-soi.

Il est surtout un procédé que le simple bon sens condamne, et qui consiste à rapprocher, sous forme équationnelle, deux termes qui, lorsqu'ils ne s'excluent pas, se défient l'un l'autre, l'un n'étant que partie de l'autre, et encore par convention. Telles sont, dans le domaine historique, les formules de *démocratie chrétienne*, de *socialisme chrétien*, et dans le domaine des idées, celles de *connaissance émotionnelle* et de *critique objective*. Il semble que M. Brunetière se soit bien gardé d'accoler ces deux termes, qui, ainsi réunis, n'eussent pu convenir à son bon goût ; et, en tout cas, dans sa conférence faite à Fribourg sur l'œuvre critique de Taine, il n'a parlé que d'*un fondement objectif du jugement critique*. Mais il est des partisans de la doctrine de l'auteur de *la Philosophie de l'art* qui n'hésitent pas à patronner une semblable alliance de mots.

M. Brunetière a eu, certes, ses raisons de ne parler que d'un fondement objectif du jugement critique ; et nous imaginons que la principale a dû être que, de

ce que certaines règles fondamentales d'esthétique existent en dehors de nous qu'il nous faut étudier passivement, il ne s'ensuit pas que tous nos jugements critiques s'expriment par là même objectivement. Il savait bien que le jugement est une opération subjective de l'esprit. Mais, après cela, lorsqu'il a parlé de son fondement objectif, il a admis implicitement que notre sens critique peut aspirer à être constitutionnellement objectif; et il en est venu à justifier ainsi, dans ses tendances, l'idée d'une critique objective, tout en ayant reculé devant la formule.

VII. — *Y a-t-il une critique en soi, une critique tout court?* — Il est temps d'essayer d'éclairer le débat. Il n'y a pas de critique en soi, ni de critique tout court; il y a des critiques, c'est-à-dire des hommes s'étant infligé la tâche de juger les œuvres des poètes, des peintres, des sculpteurs, des écrivains, des philosophes, etc., etc...

Entendons-nous. Le monde n'est pas né d'hier, et, à mesure que les facultés humaines, — d'abord sommeillantes, puis un jour excitées, puis, plus tard, finalement averties, — en se développant suivant des virtualités innées, parvenaient laborieusement à se créer un champ d'activité; et à mesure que, de leur labeur persévérant, il résultait pour l'expérience de l'humanité, une somme de constatations, de siècle en siècle mieux aperçues et mieux saisies, — l'homme, s'étant trouvé tout à coup outillé pour discerner, avec une relative aisance, les rapports généraux des phénomènes qu'il observait, pour dégager certaines lois du rapprochement de ces rapports, pour en découvrir de nouvelles, comme par intuition, a pu se constituer ainsi une science positive, contrôlée par l'attention, et sans cesse augmentée ou perfectionnée par l'étude. A côté de ces acquisitions purement expérimentales et de vérité objective, il en faisait parallèlement de morales, d'intellectuelles et d'esthétiques, — ces dernières en s'employant à assouplir la matière, à lui donner la forme de ses représentations et de ses conceptions, en l'amenant de plus en plus à exprimer, en dehors de ses prévisions à elle, ses sentiments et ses pensées à lui.

Une fois satisfait de son œuvre, il devait se souvenir des moyens dont il s'était servi pour la créer.

De là sont nées les règles fondamentales d'esthétique, en littérature, en sculpture, en peinture, en architecture. La longue pratique qu'en a faite l'humanité a déposé en nous des aptitudes naturelles à distinguer largement le beau du laid, à saisir les analogies émotionnelles qu'une œuvre d'art offre avec notre réalité intime, nos sentiments. De là un critérium naturel en chacun de nous qui prête une certaine plasticité à nos impressions, pour peu que nos sentiments se soient maintenus en harmonie avec les lois morales de la civilisation où nous avons grandi, et indépendamment de notre degré de culture intellectuelle.

Notons, aussi bien, que s'il y a nécessairement des différences très accusées entre l'intensité des émotions que procure à diverses personnes la vue d'une statue ou d'un tableau, il y a accord, entre ces mêmes personnes, au sujet de leur qualité spécifique. Par là, la sensibilité de tous les hommes d'une même civilisation se touche et se retrouve. C'est là déjà un fonds critique que les civilisations possèdent et qui, en chacun de nous, réside plus ou moins actif, et nous apparente étroitement les uns auxautres. Sur ce fonds absolument subjectif, mais, notons-le, acquis et non pas inné, l'éducation dépose des impressions nombreuses qui lui donnent, pour ainsi dire, corps. Les règles esthétiques que nous y ajoutons, l'assouplissent de plus en plus, et, en l'orientant, lui fournissent une conscience.

Ces règles existaient en dehors de nous, et constituaient proprement une sorte d'outillage d'éducation de notre pouvoir de discerner en gros les aspects différentiels des œuvres. Mais pouvons-nous dire qu'elles aient constitué une réalité objective, et qu'en tous cas, une fois entrées en nous, leur caractère d'objectivité ait persisté au-delà de leur incorporation à notre activité mentale ? Et, toutes les fois que notre oubli de ces règles nous replace dans la posture de l'homme d'étude qui demande des lumières à la tradition, et qui, par conséquent, s'apprête à s'assimiler des formules, pour ainsi dire objectives, dirons-nous que cette assimilation est désormais indépendante, ou même seulement distincte, divisée, séparée, dans notre esprit, de notre jugement ?

Non, vraiment. Et, qui plus est, nous ne pouvons pas concevoir l'objectivité des règles esthétiques elles-

mêmes, parce que nous ne nous en représentons pas la réalité en dehors de nous. Il y a des idées morales, sociales, esthétiques, et, partant, des vérités morales, sociales, esthétiques relatives ; il n'y a pas d'évidences morales, sociales ou esthétiques, ayant physionomie, corps, nature, existence, en dehors de notre esprit qui les crée par abstraction et qui ne peut, à aucun moment, les réaliser objectivement. Il n'y a donc pas de certitude absolue en littérature, il n'y en aura pas. Il n'y aura jamais que des conventions littéraires, des conventions métaphysiques, des conventions morales, des conventions sociales, des conventions esthétiques, qui, par rapport à nous, seront des vérités de fond ayant une valeur de suggestion.

En fait de connaissances effectives, nous n'en avons que de phénoménales, et nous n'y *atteignons* qu'inductivement, par suite phénoménalement; mais, au moins, celles-là sont objectives, et plongent dans la réalité des choses extérieures, et évoluent selon leurs lois propres que notre esprit saisit ou appréhende *activement*, s'il n'en pénètre pas les principes régulateurs.

Notre intelligence est donc partout, toujours et uniquement créatrice, et nous fournit la matière de nos connaissances, bien loin de permettre aux choses de nous la faire accueillir passivement. D'où il suit que nous ne connaissons rien à vrai dire, et que nous nous bornons à pressentir la réalité, par-delà nos jugements. A plus forte raison, restons-nous subjectifs, et avec infiniment moins de chances de réaliser objectivement nos points de vue, quand c'est uniquement sur des abstractions sans correspondance effective avec la réalité phénoménale ,que notre connaissance se voit constituée.

En définitive, nous constatons, nous ne connaissons pas ; et chacun de nous constate ce que son point de vue propre lui représente ; et il est évident que nos représentations ont une valeur, puisqu'elles sont nées de notre expérience, que, par suite, nos constatations ne sont pas nulles, puisqu'elles saisissent un reflet de la réalité. Mais, cette réalité, qu'elle soit esthétique, morale, intellectuelle ou scientifique, qu'est-elle absolument, ou même définitivement, en elle-même, dans son essence ? C'est de son fonds subjectif que notre pauvre raison s'évade pour en débattre, et c'est ici que

s'ouvrent pour elle les perspectives infinies qu'aucun fond n'éclaire, qu'aucune nuance ne gradue, qu'aucune atmosphère ne protège, dont elle tâche de ramener ineffablement l'imagination aux bornes schématiques d'une capacité virtuelle indéfinie de réalisations, et où notre optique personnelle s'efforce de projeter et d'adapter — combien faiblement — de prismatiques, d'indéterminables, de provisoires et de relativement légitimes constructions idéales.

VIII. — *Sur quoi se fonde la critique.* — Voici donc qu'au lieu de pouvoir compter trouver un fondement objectif à la critique et, *a fortiori*, d'espérer aboutir à une critique objective, nous sommes amenés à constater rationnellement que la critique se fonde sur nos abstractions, et que, sans être le moins du monde nécessairement arbitraire, puisqu'elle réfléchit nos constatations, elle reste approximative en ce quelle puise en nous la substance de ses affirmations. Ainsi, le grand tort d'une formule audacieuse et irréductible, comme celle qui associe un sujet et un objet irrémédiablement distants l'un de l'autre, sans pour cela les rapprocher de fait, c'est de ne plus nous avertir de son antinomie et d'être, dès lors, cause que ses partisans et ses détracteurs, mal avisés les uns et les autres, se séparent en rangées de bataille, plus pour les termes eux mêmes que pour ce qu'ils ne contiennent pas, et plus pour se combattre que pour se pénétrer.

Et nous savons bien que ce tort est inhérent à nos infirmités constitutionnelles, et qu'il découle de la notion, imparfaite ou fausse, que nous avons de nos valeurs. Mais la science des faits psychologiques nous avertit toujours mieux à ce sujet; et ce qui a été un mérite pour un Emile Hennequin, hanté par l'esprit de découverte et séduit par l'idée d'une critique scientifique, alors qu'on pouvait s'illusionner sur la nature de nos passivités transcendantales, n'en serait plus un pour des esprits modernes qui ont pu suivre l'effort de Taine, contempler son martyre, y voir l'illustration, par opposition, de notre incapacité de tout ramener à notre mesure, scientifiquement.

Donc, pas de critique pédagogique, ni d'illusion sur nos chances d'atteindre à une formule œcuménique de la beauté, si bien que M. Camille Mauclair nous parle

d'une doctrine de beauté transmissible ou que M. Péladan, avec son admirable manière, défende la suprématie canonique d'une syntaxe plastique ionienne.

Le fait est que ce n'est ni cette doctrine, ni cette syntaxe qui nous maintiendront à la hauteur du sentiment esthétique que nous lègue le passé, parce qu'elles ne seront jamais à la hauteur de ce sentiment. Qu'elles doivent être l'une et l'autre, selon leur vertu suggestive, d'un secours certain à l'artiste qui en usera à sa convenance, c'est une autre question. Et le fin mot de l'affaire est qu'elles ne s'imposent pas comme une doctrine ni une syntaxe, mais qu'elles s'offrent comme un enseignement ou une constatation en partie assimilables. Notre sens critique pourra aspirer à réduire à soi le sentiment critique des autres, se rapprocher, par suite, de celui du plus grand nombre, et, sans y réussir complètement, y aller, toujours plus ordonné et plus conscient ; notre sentiment esthétique flotter entre la beauté du passé et les séductions de la beauté moderne, se régler ou diminuer, contempler les formes d'hier et pressentir celles de demain ; — il pourra chaque jour arriver qu'en critique un Brunetière ne soit plus un Boileau, qu'en poésie un Rostand ne soit plus un Corneille, qu'en politique un Napoléon ne soit plus un Alexandre, qu'en métaphysique un Taine ne soit plus un Descartes, qu'en morale un Comte ne soit plus un Saint Thomas, comme qu'en sculpture le ciseau de la chapelle Médicis, tout en égalant en beauté celui de Phidias, ne soit plus celui du fronton et des frises du Parthénon.

Nous voyons bien où cela nous porte et ce que cela nous enlève ; mais qu'y pouvons-nous ? C'est l'éternel fantôme de notre prédestination, faisant une fois de plus, inexorable et fatidique, signe à notre personnalité loquace de reviser ses contradictions.

IX. — *L'éducation de l'esprit.* — Prédestination et personnalité ! Rapprocher ces deux idées, les fondre, ou du moins tâcher de les concilier, c'est tracer les limites de notre pouvoir d'action, c'est ramener notre responsabilité métaphysique à la mesure de notre libre arbitre relatif et, par suite, reconnaître, dans notre moi et autour de lui, à côté de l'accident, l'effet régulier et inexorable de causes dont nous dépendons infiniment plus

que nous ne pouvons espérer nous en rendre compte.

Nous ne savons qu'en déduire de très rationnel qui convienne à l'esprit de nos recherches, puisque nous voici réellement à un tournant difficile, enténébré de mystères et semé d'inflexibilités. Et il ne suffit pas que nous nous mettions en tête que, n'étant ni parfaits ni aptes à la perfection, nous sommes tous en quelque sorte, et plus ou moins, des victimes. Encore faut-il que nous examinions notre mal et que nous apprenions, une fois pour toutes, à nous y résigner.

Il est, au surplus, constant que nous n'acquérons de l'autorité qu'en raison de notre soumission aux principes que nous émettons ; et si ces principes sont sages, ou paraissent dériver de la sagesse, et respirent la santé, nous avons chance de voir un esprit qui s'ouvre au monde, ou qui n'en connaît pas encore l'expression, s'éprendre du boniment séduisant, aimer redire ce qui l'a si bien convaincu, penser s'y associer, non seulement de cœur, mais encore d'assentiment, et enfin, naturellement, s'en suggestionner, et, pour un certain temps, s'en emparer.

L'éducation de l'esprit est donc une immense aventure. Chacun croit y apporter du sien, et, de fait, chacun y apporte quelque chose, mais vraiment si peu. En réalité, la première disgrâce dont pourrait avoir à se lamenter un Français serait de naître en Allemagne, ou même en Chine, et une autre éventualité qu'il pourrait n'être pas maître d'éviter, serait qu'il rencontre l'instant ou vivant ou tragique, ou même simplement significatif, sous l'action duquel son cœur s'élargirait, en même temps que son esprit s'ouvrirait aux idées de fraternité et de justice, et se laisserait aller à être raisonnable et humain, malgré tous les nationalismes et toutes les recettes politico-sociales. Pour cela, il serait évidemment nécessaire qu'il soit susceptible d'émotion. Mais la circonstance imprévue, souvent fortuite, qui façonne, qui renouvelle, n'en serait pas moins là, effet peut-être, cause toujours.

C'est bien le cas de dire, en voyant des génies modernes consacrer tant de dons naturels à la poursuite d'assez stériles avocasseries sociologiques, que l'on s'égare à vouloir trop se chercher. Et peu importe — puisque tout a dépendu pour eux d'une attitude prise

qui n'était pas inévitable — peu importe que ce qu'offre de suspect leur erreur ne soit pas un témoignage suffisant à l'encontre du fatalisme effectif des choses. Il suffit qu'on en puisse déduire, par opposition, quelque chose d'engageant en faveur de la perfectibilité à tout le moins morale des êtres. Et, pour nous arrêter un peu aussi à celle de l'esprit, si rien n'est plus accidentel que l'éducation de celui-ci, et, par conséquent, que son orientation définitive, — quelque tendance qu'il ait à s'associer à telle plutôt qu'à telle autre forme métaphysique, — c'est encore à la réflexion qu'il doit de pouvoir en embrasser une, et pour l'avoir pu apprécier, ou comparer, ou préférer.

X. — *Le rayonnement de la pensée.* — Le rayonnement de la pensée est sûrement ce qu'il y a pour notre esprit de plus important, de moins relatif et, par suite, de plus convenable à sa constitution propre. Une œuvre n'a pas tant de valeur par elle-même, comme effet de nos sentiments ou produit de notre intelligence, qu'elle en assume par devers nous, lorsque nous faisons abstraction des procédés auxquels elle doit d'être, pour lui demander jusqu'à quel point elle est une illustration de la structure intime de son auteur, et, selon qu'elle l'exprime étroitement ou la dépasse, pour y juger une conscience ou une raison. Car enfin, que nous le voulions ou non — et ceux qui disent trouver parfois des prétextes à penser eussent difficilement évité d'en rencontrer d'obligatoires, — il n'y a, en définitive, autour de nous, et qui nous concerne, que des sujets de pensée ; et ce qui fait que nous fûmes hier est une pensée, et ce qui fait que nous continuons d'être en est une autre, et le sentiment que nous aurons un jour cessé d'être est bien lui-même le fruit d'une méditation.

C'est donc là, dans notre qualité d'êtres pensants, qu'est la racine de notre faculté critique, dans la diversité de nos sujets de pensée et des points de vue de notre pensée qu'est la cause de ses divergences, dans la limitation de nos perspectives qu'est sa relativité, dans notre prédestination à penser pour penser — car, au-dessus de notre pensée, il n'y a rien pour nous — qu'est la justification de l'esprit critique, l'humanité de son effort, la noblesse de sa franchise et la nécessité de son humilité. Et, par là même, tout ce que l'homme

accomplit relève du jugement des hommes, et intéresse surtout les hommes, bien moins par sa réalité propre qui ne contemple qu'elle-même, que par ce qu'il révèle de l'homme, de sa sensibilité et de sa pensée.

Cette sensibilité et cette pensée ont devant elles un très large domaine d'activité et d'expansion, en raison de l'étendue du terrain où les points de vue par où elles sont observées se fixent, et le long duquel les jugements qui les attendent trouvent leurs assises favorables; de sorte que le tribunal dont elles répondent ne saurait être accusé de partialité. Les actes publics qui, seuls, en relèvent, seront définitivement jugés, suivant leur retentissement, par la société qui les aura connus, par le pays où ils auront fait éclat, par la nation qu'ils auront émue, par l'humanité qu'ils auront atteinte. Ils seront jugés par un nombre plus ou moins illimité de voix, dont chacune aura voulu être la seule à juger ou senti qu'elle eût dû l'être; mais l'opinion publique, le sentiment populaire, la justice de l'histoire tasseront inévitablement, — sans formules, mais en fait — toute cette poussière de paroles dont aucune ne sera perdue, mais dont bien peu se seront rapprochées du terme de son arrêt humainement idéal.

Qui ne voit ainsi que toute œuvre humaine, et, par suite, les œuvres des artistes aussi bien que celles des penseurs, provoquent directement la conscience et la raison de l'humanité, et, nécessairement aussi, notre conscience et notre raison individuelles, et n'intéressent qu'en second lieu notre sensibilité.

Ce qu'il nous faut donc, avant tout, ce sont des sujets de réflexion qui nous aident à élargir notre sphère d'enquête et d'observation, et qui nous rendent à la fois francs, personnels et vrais, — assez du moins pour qu'il soit facile aux autres de nous contempler dans ce que nous sommes, et pour qu'il leur soit possible d'accepter de nous, selon leurs convenances intinctives, ce que nous leur offrons de solide et d'humain. Y travailler de plus en plus, à mesure que nous nous accordons ou que nous acquérons de l'autorité et que nous nous sentons plus observés, serait pour le moins honorable, puisque ce qui complique les questions morales, philosophiques, sociales, littéraires, esthétiques, etc., c'est, parallèlement à notre inaptitude constitutionnelle

à les embrasser suffisamment, leur subjectivité, leur irréalité ou leur transcendance, qui nous dépassent et nous leurrent.

N'est-ce pas d'ailleurs reconnaître de la sorte le mérite de ceux qui s'y illustrent et qui, par conséquent, témoignent, à tout le moins, d'une puissance intellectuelle et d'une susceptibilité morale au-dessus des plus hautes ? Entre un savant en sciences exactes et un grand philosophe, la comparaison est à peine légitime. A notre sens, le philosophe est le vrai surhomme. On vulgarise les sciences, on ne vulgarise ni les arts, ni la pensée. Il y a toujours un peu de science pure dans une application expérimentale vulgarisée ; il n'y a plus d'art vrai dans une copie, ni de philosophie vraie dans un aphorisme.

Vous n'intéresserez pas une société sans culture en voulant lui exposer la théorie littéraire, sociale ou politique, la plus succincte et la plus simple. Ne pouvant pas objectiver la plus petite parcelle des idées que vous lui soumettrez, elle ne vous comprendra pas, et ne pourra, par conséquent, établir, entre ses représentations habituelles et votre exposé, aucun point précis de comparaison. Vous intéresserez cette même société au plus haut degré, en lui exposant — sous une forme facile dont tous les aspects lui susciteront une image, — des vérités d'expérience.

Est-ce assez dire qu'entre la prétendue critique objective et la critique subjective, bien restreint serait le public qui se douterait seulement de la distinction, même si, par impossible, la première s'assujettissait au miracle de se rendre évidente aux yeux des lettrés?

XI. — *La portée de l'effort individuel en critique.* — Afin que la critique ne meure pas, il devient de jour en jour plus urgent que les critiques cessent de se leurrer en fait sur la portée de leur effort individuel. Nous entendons parler d'une portée d'essence.

M. Paul Bastier a eu raison de dire que la question de la critique est à double face, selon qu'on en envisage l'action sur les écrivains ou sur le public. Cette action est plus ou moins puissante sur l'écrivain, qui en est d'ailleurs toujours ému dans une certaine mesure. Le public, lui, sait à peine de quoi on lui parle, et, nous

le répétons (1), a pour premier souci, en ouvrant un livre de critique, de se récréer l'esprit ou de flatter son propre sentiment. Ce n'est pas nous qui visons à le récréer, quoiqu'il soit souvent difficile de demander plus qu'une distraction à bien des ouvrages prétendus critiques ; c'est lui qui, la plupart du temps, ne tient pas assez compte de notre souci de l'instruire.

Et si la critique ne se prêtait pas le plus souvent à cette prédisposition du public à ne pas se laisser volontairement orienter, qui sait si M. Faguet — qui ne croit pas au rôle moral du critique, parce qu'il nie que la critique puisse avoir une influence, — qui sait s'il ne s'apercevrait pas enfin qu'il n'a pas vécu et trimé toute sa vie pour absolument rien. Le fait est que le premier mouvement du lecteur, devant une page de critique, est de s'en délasser ; et le résultat fatal qui découle pour lui de cette attitude, est qu'il finit par très peu retenir de ce qu'il n'a pas daigné étudier. Nul, évidemment, ne sort de ses idées, et, seules, les questions scientifiques nous trouvent vaguement préparés à une assimilation impersonnelle.

Que peut dès lors la critique? Être soi. Obéir à soi. Racheter son audace par sa sincérité et par son autorité. La critique qui s'exprime consciencieusement aide le public à mieux penser, sans qu'il s'en doute. Et c'est aussi bien là tout ce à quoi elle peut prétendre.

N'est-il pas suggestif que Voltaire ait dit de son temps : « La voie par laquelle on a enseigné l'art de penser est assurément bien opposée au don de penser. Mais c'est surtout en fait de poésie que les commentateurs et les critiques ont prodigué leurs leçons. Ils ont laborieusement écrit des volumes sur quelques lignes que l'imagination des poètes a créées en se jouant... Nous pouvons définir les métaux, les minéraux, les éléments, les animaux, parce que leur nature est toujours la même ; mais presque tous les ouvrages des hommes changent, ainsi que l'imagination qui les produit. Les coutumes, les langues, le goût des peuples les plus voisins diffèrent. Que dis-je ? La même nation n'est plus reconnaissable au bout de trois ou quatre siècles. Dans les arts qui dépendent purement de l'imagination, il y

(1) Voir l'avant-propos d'*Au seuil de leur âme.*

a autant de révolutions que dans les États; ils changent en mille manières, tandis qu'on cherche à les fixer. »

Et où sont les temps de Voltaire ? et que furent-ils en face du nôtre? Mais pourquoi donc cette manière de voir de Voltaire demeure t-elle cependant bien évidente à nos yeux, qui se flattent d'avoir tant vu depuis Voltaire? Mais il suffit que nous comprenions que l'histoire, avec tous ses progrès, n'est elle-même qu'un balbutiement, pour achever de nous pénétrer de la relativité de la critique.

Daignons écouter ici Paul Albert : « On a, a-t-il écrit, refait Vico, Herder, à tort, car il n'y a pas de métaphysique en histoire. Conclure d'un passé mal connu à un avenir forcément inconnu sera toujours un jeu d'imagination. On abuse du document inédit, on ne compose plus, on n'écrit plus, on encadre des pièces. On explique, on justifie tout avec impassibilité. On croit faire de la science, ce n'en est que le squelette. » De nos jours, il est vrai, les historiens composent et écrivent ; mais si, avec cela, ils croient faire de la science, nous leur dirons tout aussi bien que *ce n'en est toujours que le squelette*. Appelons-en, en effet, à la conscience de tous ces reconstructeurs de mondes disparus et de périodes éteintes, de sociétés ensevelies, récentes ou anciennes, qui, en se basant tour à tour sur la tradition, ou sur des documents, prétendent faire plus que d'en ébaucher les lignes générales, et demandons-leur si, quelle que soit la sûreté de leur optique, et fussent-ils aussi fiers de leur sens de l'histoire que Michelet, ils s'illusionnent vraiment au point de viser à une reconstitution objective des mondes et des époques qu'ils *recréent*.

Si oui, l'on peut s'étonner que leur activité, tout en s'employant à les distraire eux-mêmes, n'arrive qu'à les enchaîner et à les leurrer sur leur vitalité intellectuelle. Combien les servirait davantage de s'apercevoir de leur impuissance à rien comprendre suffisamment et définitivement.

XII. — *Le but de l'art.* — Il est, pour une raison non prévenue, une manière de s'intéresser aux manifestations forcément relatives de l'esprit humain qui, loin de rien enlever de leur intérêt ou de leur vertu aux œuvres les plus audacieuses, ajoute, au contraire, sen-

siblement, à leurs qualités essentielles : c'est la manière des attentifs qui, à beaucoup de culture, savent allier beaucoup de simplicité et de ferveur. Nous ne savons si M. Vandal, ou M. Houssaye, ou M. Sorel ont eu le sentiment de faire œuvre parfaite au regard de la réalité historique, lorsqu'ils en traçaient magistralement les contours, ou s'ils furent seulement convaincus qu'ils faisaient œuvre aussi parfaite que possible — et, par suite, très approximative. Pour notre part, nous ne comprendrions pas qu'ils aient imaginé faire plus qu'œuvre d'artistes, ni surtout qu'ils aient cru faire œuvre de visionnaires.

Et d'ailleurs, ne nous y trompons pas, l'art lui-même n'est, en dernière analyse, qu'un jeu de l'esprit, qu'une *affection* de la sensibilité. Oui, à un point de vue nullement abstrait, l'art est une superfluité, un luxe, une présomption. Nous ne l'avons jugé indispensable que le jour où nous nous sommes flattés de pouvoir le servir, ou tout au moins de le sentir. Pour l'enserrer dans de vagues formules, les hommes ont dépensé une somme de travail et d'intelligence qui, *dans l'esprit de la nature*, eussent mieux fructifié s'ils avaient eu en vue une plus normale répartition de l'effort requis par notre besoin d'être, et un plus franc, plus loyal et plus actif souci de garantie de la reproduction de l'espèce. Bien au contraire, les hommes ont été énergiques et persévérants, pareils à la vie dans ses retours et ses reculs incessants, sinon, hélas ! dans ses bonheurs d'expression, — énergiques et persévérants dans la recherche des matériaux qui devaient servir à l'édifice rêvé, pour leur gloire et notre délice. Orgueilleux et insatiables, ils ont vu une proie pour leurs appétits dans la conquête d'un domaine infini où le génie devait enfin pouvoir se produire avec quelque honneur.

Ainsi entreprenons-nous sans relâche la domination du monde, et notre cœur s'incline-t-il devant notre orgueil, d'abord esclave, puis disciple, puis complice. L'art séduit, et n'a en vérité d'autre but que de séduire ; et nous ne soutiendrons certes pas, que, tels que nous sommes aujourd'hui, l'art puisse ni doive nous manquer. Désormais, notre éducation est faite. Mais, parce que l'écrivain, le peintre, le sculpteur, le musicien exercent une séduction sur le public, il ne

s'ensuit pas qu'*a priori* exercer ou même subir cette séduction soit devenu un besoin *vital* chez personne. Ce n'est, le plus souvent, chez les uns, qu'une ardeur un peu raffinée à dépenser, et quelquefois, chez les autres, qu'une vanité à flatter démesurément La seule justification de l'art pur semble n'être, par suite, que dans son agrément. Il nous est permis d'en raisonner et, par conséquent, d'en médire.

Car remarquons que l'art pur finit par lasser, parce qu'il émeut et trouble, tandis que l'art que la pensée gouverne et qui s'alimente aux sources naturelles, — par cela même qu'il se fait humble et a presque l'air de s'effacer, ou de n'être là que par emploi, et parce qu'il semble laisser à la nature qu'il reflète et à l'esprit qu'il réfléchit, le soin de persuader, — devient moins agressif et tient en haleine, sans surprendre.

XIII. — *Ce que peut. ce que doit et ce qu'encourt le critique.* — Que dire de la critique, si l'art risque de fatiguer? Et ne voit-on pas que, s'il est indispensable que la critique soit esthétique, il est d'autant plus nécessaire qu'elle se sache personnelle? Nous avons le droit d'attendre beaucoup de lumière de notre raison, mais surtout du côté de la limitation de notre pouvoir critique. Nous serons avisés le jour où nous saurons, à peu de chose près, à quoi nous en tenir sur nos valeurs. Et que l'on se persuade que la psychologie seule nous mènera à la constatation scientifique de nos confins. Il est étrange que l'on ait persisté jusqu'à ce jour à vouloir que les lois philosophiques n'aient pas une action étroitement concertée avec nos habitudes de penser et d'être. Raisonner d'histoire, de littérature, de peinture, de sciences, de religion, est déjà assez osé; en raisonner sans philosophie est proprement en déraisonner.

M. Rod a fort bien vu que la production des chefs-d'œuvre — et l'on pourrait se borner à dire : des œuvres — soulève une question de psychologie. Et l'on peut mesurer à quel point l'impossibilité où se trouve le critique de la résoudre objectivement, nous ramène à la nécessité de la poser toujours mieux. L'on a bien vu, en effet, qu'il ne peut plus s'agir de pénétrer sûrement et absolument dans tout le détail organique d'une mentalité et d'en décrire exactement les rouages cons-

titutifs, sous prétexte que l'on a eu le loisir d'examiner et de définir approximativement une œuvre issue d'elle etla reflétant. La prétention est abondamment dénoncée et tournerait à la confusion de quiconque y viserait sérieusement. Il y a mieux à faire qui nous soit utile et qui nous intéresse, puisque nous sommes ainsi faits que rien ne nous touche absolument, c'est de tenir compte des aveux généraux, — involontaires ou non, — des artistes eux-mêmes, et de ne pas omettre d'y rapporter sciemment le sentiment que nous avons de notre propre organisation mentale. Ce qu'un artiste nous révélera alors des particularités de la sienne par rapport à la nôtre, sera d'autant mieux le reflet de sa structure psychologique sur la nôtre, que notre attitude vis-à-vis d'elle, pour l'étudier, aura été plus franche et plus nette.

Qui ne voit que, de la sorte, la tâche de juger l'artiste, —laquelle incombera, après nous, à ceux qui nous auront saisis, —sera rendue, non pas aisée ni sûre, mais moins malaisée et moins précaire. Et, sans doute, toutes nos chances de persuasion reposent autant sur l'existence d'une parenté essentielle entre la physionomie des œuvres et celle de leurs auteurs, que sur le degré de détermination, en nous, de nos formes de sentir, de penser et d'être. Il faut qu'en face de l'artiste qu'il se permet de juger, le critique sente sa personnalité bien constituée intellectuellement, et bien participante physiquement de la masse fluide, subtile et élastique qui constitue l'atmosphère esthétique, morale et sociale de notre civilisation. Il faut que le critique sente cela, remarquons-le, et pour le reste, il sera ce qu'il pourra. Mais, au moins, tant qu'il n'aura pas le sentiment de s'être tout d'abord, et pour commencer, bien mesuré lui-même, pleinement pressenti sur ses dispositions et ses aspirations, et tant qu'il ne se sera pas nettement appliqué à être franc et à n'être que franc, il ne voudra pas paraître ce qu'il n'est pas, ni nous parler de choses qu'il n'entend point ou pas assez.

Il nous semble que ce point est aisé à défendre, qu'au besoin, l'on pourrait même contraindre le critique à nous révéler sa pensée telle qu'il la pense, si, par une critique de sa critique, et sans espérer l'arracher à ses considérations de derrière la tête ou à ses pusillani-

mités, l'on savait, en tout cas, se résoudre à livrer les unes et les autres à l'examen de ceux qu'elles trompent ou de ceux qu'elles éclairent mal. L'on dégagerait, par le fait même, l'immoralité ou l'insuffisance du critique; et cela s'impose d'autant plus que nous nous éclairons chaque jour davantage sur les étroits rapports qui lient notre raison aux choses qui la font penser, par suite, sur les relations constantes, et de pénétration réciproque, de l'esthétique, de la sociologie et de la métaphysique. Il est donc vital, en un sens, que chacun de nous contribue dans sa mesure, si infime soit-elle, à aider les hommes à sentir et à penser harmonieusement avec eux-mêmes et la société, à titre d'hommes libres aussi bien qu'à titre d'hommes civilisés.

Et quoique le public qui nous écoute se partage en groupes unitaires qui n'entendent épouser réellement que les idées de ceux d'entre nous dont l'esprit offre des analogies sensibles avec le leur, nous ne saurions arguer du fait de la diversité des goûts et des sensibilités pour ignorer la part de responsabilité de nos impréparations, sous prétexte qu'une telle diversité semble la minimiser à l'infini, dès l'instant qu'elle s'exerce en face d'un équilibre général apparemment impassible. Une telle persuasion équivaudrait, non plus seulement à une limitation indéfinie de notre signification individuelle, — ce à quoi nous nous fussions encore résignés, s'il l'eût fallu, — mais à la négation définitive de notre valeur métaphysique. Il ne nous est pas possible, au reste, de nous isoler de l'humanité, tellement la force du lien qui nous rive à elle, constitue, en même temps que la garantie de notre vitalité, la mesure de notre utilité. A plus forte raison, le groupe social dont notre activité flatte les prédilections et qu'elle actionne par là même plus aisément, constitue-t-il, comme valeur d'existence et mérite d'esprit, un élément d'humanité sympathique à la masse, sacré à nos yeux, en face duquel nous devons, aussitôt que nous ambitionnons son audience, savoir être au moins sincères et avertis.

XIV. — *La critique psychologique en face des œuvres et des hommes.* — Ce qu'il est moins aisé d'établir, pour la justification idéale de notre attitude en présence des œuvres et des hommes, c'est cette exis-

tence d'une parenté essentielle entre eux dont nous parlions plus haut. Plus que jamais, résignons-nous ici à ne point trop attendre de la critique en général, ni plus qu'il n'est possible du critique en particulier; car, à un labeur préparatoire et soutenu vraiment homérique, devant avoir pour objet de nous constituer des données historiques et biographiques, d'une part, physio-psychologiques de l'autre, correspondantes et sûres, — combien d'entre nous pourraient s'atteler? Et combien d'entre nous suppléraient, même à ce prix, à leurs insuffisances intuitives, lorsqu'ils en auraient de constitutionnelles? Et s'en trouverait-il d'assez dépourvus, — et nantis, au contraire, de merveilleuses facultés synthétiques et analytiques, — pour tirer tout le parti extraordinaire que l'on serait en droit d'attendre d'une critique élevée au rang de science?

Nous avons largement dit plus haut pour quelles raisons de fait il nous faut n'y pas compter, et comment nous pouvons néanmoins aspirer à pressentir intuitivement, sans autre contrôle immédiat que celui de notre vérité, dès lors sans autre sanction que celle de notre humanité, par suite avec une efficacité relative qui, elle-même, sera toujours subordonnée à notre degré de susceptibilité spirituelle, les lignes idéales d'une parenté de cause à effet entre l'expression sensible et morale des œuvres et les aspirations physiques et intellectuelles de leurs artisans.

La légitimité d'une telle aspiration nous est suffisamment affirmée par le sentiment que nous acquérons de notre unité morale, à mesure que notre esprit s'affine par la pratique de la réflexion et se place mieux en face des lumières qu'il a distinguées, de façon à reconnaître son image ombreuse, aussitôt qu'elle est projetée par elles sur l'écran de notre fond constitutif. Quand nous nous sommes observés de la sorte, nous nous sommes par là même retrouvés, et c'est aussi bien notre esprit qui s'est rassuré de la reconnaissance que notre fond même qui s'en est éclairé. Nous étudions alors nos propres œuvres, et nous voyons que quelque chose d'obscur, en elles, et de fatal, de constant et de mystérieux, qui les a constituées, puis vêtues, — est proprement la réflexion de ce fond dont la *forme* lui est le plus propice ; et ce que nous voyons d'extérieur à nous

dans nos œuvres, dont notre esprit retrouve la réflexion en lui, est encore quelque chose qu'il y a mis par convenance ou par conviction, et, en tout cas, par consentement.

XV. — *Les disproportions entre les œuvres et les hommes et le rôle de la critique psychologique.* — Ici nous arrête une dernière objection, celle des disproportions flagrantes que l'on constate souvent entre les hommes et leurs œuvres. Disons tout de suite qu'elle nous semble illusoire, du moment qu'elle aspire ou vise à établir des mesures de valeur entre l'être et son action, non plus par rapport à eux-mêmes, mais bien par rapport à nous qui les voyons du dehors. Par rapport à nous, oui, la disproportion semble constante et nous paraît plus ou moins évidente, selon que l'artiste a été moins spontané ou plus étudié. Mais y a-t-il disproportion réelle entre l'œuvre même et son auteur, en eux, et au moment précis où cette œuvre s'élabore? Et peut-on soutenir efficacement que l'artiste ne jouit pas de ses facultés de contrôle, quand il s'écoute créer, qu'il n'est pas lucide quand il se voit agir, ou que son sentiment l'aveugle et que, de ce sentiment, il n'a pas, en quelque sorte, le sentiment ou l'intelligence?

Non. Il y a donc, non seulement analogie étroite, nécessaire, essentielle, entre l'œuvre et son auteur, mais, par surcroît, supériorité virtuelle de l'auteur sur son œuvre. Dans cette supériorité, gît, au reste, la responsabilité de l'écrivain. L'artiste réunit nécessairement en lui toutes les qualités de son œuvre; et, de même qu'il en a été l'ouvrier, il en demeure le suprême contemplateur. L'œuvre ne vaut que par lui, et vaut dès lors moins que lui, puisqu'elle est devenue une chose immuable et irresponsable, ou dans sa vérité ou dans son mensonge, tandis que l'artiste demeure virtuellement doué de toutes les persuasions qu'elle renferme, et, en même temps, capable de la défendre ou de la racheter.

Le fait que nous sommes tentés de nous émouvoir de la constatation d'une disproportion apparente entre un livre et son auteur, et que, malgré cela, nous ne reculons pas devant l'idée de les juger tour à tour, démontre à quel point, si notre optique est courte, notre raison est avisée. Mais il démontre également que les ressources de cette raison sont en elle-même,

et qu'elle peut, à tout moment, se tromper ou s'égarer. Nous devons à ses erreurs et aux préventions qu'elle en obtient de ne plus nous reconnaître parfois dans nos propres œuvres, et de voir, à notre tour, entre notre œuvre et nous-mêmes, une disproportion. C'est lorsque notre esprit ne s'observe plus, ou ne sait plus se souvenir de lui-même et se reconnaître.

Et nous croyons bien que cela nous arrive surtout après que nous avons fait œuvre de convenance et fort peu œuvre de réflexion. Il y a infiniment moins de consentement dans ce que nous faisons contre nos sentiments, que dans nos actes directementissus d'eux, parce qu'il y a, dans ceux-ci, toute la vérité que nous y mettons et qui nous est soumise, alors que nos actes conventionnels se sont comme imposés à nous, pour des raisons extérieures à notre moralité, que nous avons jugées opportunes, qui, par suite, nous ont gouvernés, sans qu'elles aient pu obtenir de ne pas nous répugner. Et peu importe qu'une œuvre, ainsi née de nous, malgré nous, nous soit inférieure ou nous dépasse. Les causes qui l'ont rendue possible sont toujours les mêmes, et contemplent au même titre notre moralité. L'écrivain qui renie une œuvre, jugée indigne de lui par ses admirateurs, et qui, en fait, ne reconnaît plus cette œuvre, subit les effets d'une loi analogue à celle qui laisse un artiste perplexe devant un tableau que le public exalte et déifie, mais dont lui-même ne porte pas le souci en lui, parce qu'il sent que son habileté l'a édifié au grand scandale et à la confusion de son intime vérité. Il n'en reste pas moins que ces mêmes œuvres dont l'ouvrier ne porte plus en soi, vivante et actuelle, la reconnaissance, sont liées à une heure de sa vie, et reflètent, par suite, quelque chose de sa manière, comme elles correspondent à certaines de ses virtualités. Au moment de leur création, elles étaient parfaitement liées au consentement effectif, sinon réfléchi, de leur auteur, et lui étaient, par suite, quoique dans une mesure moindre, proportionnées.

L'on peut donc dire que plus il y a conscience et assurance dans l'effort de l'artiste, plus il y a connexion entre l'artiste et son œuvre, et plus il y a proportion sensible et intime entre la vérité de l'artiste et l'expression de son œuvre. Et inversement, moins la

religion de l'artiste est éclairée sur la signification morale de son œuvre, moins il y a mis de franchise, de conscience et d'assurance, et moins la proportion, entre lui et son œuvre, est intime et apparente. Mais il reste que, dans les deux cas, il y a proportion, dès lors qu'il ne peut y avoir contradiction, — c'est-à-dire correspondance plus ou moins étroite, plus ou moins franche, plus ou moins consentie, selon que l'ouvrier a obéi à sa sensibilité et à sa conscience à la fois, à l'une plus qu'à l'autre, ou fort peu à toutes deux.

Le rôle de la critique psychologique paraît donc être, non pas de découvrir, mais bien d'induire, de la tenue de l'œuvre, le caractère idéal et moral de l'homme; et d'exprimer tout ce qui, et cela seulement qui, — à son point de vue forcément extérieur et personnel, — se dégage de l'observation de l'œuvre même, comme des traits biographiques et physio-psychologiques qu'offre son auteur, et s'étend à la nature de son talent et de ses procédés. Et de même que l'artiste, dont la responsabilité idéale est établie, n'est estimable que dans la mesure où son œuvre contribue à l'édification intellectuelle et esthétique de la masse, — et elle n'y peut contribuer efficacement que si l'artiste a en soi cette inquiétude — de même le critique doit mettre à considérer aussi bien l'œuvre que l'homme, et à juger ce dernier au point de vue moral et esthétique, toute sa conscience, toute son intelligence et toute sa vérité.

XVI. — *Notre tendance à tout définir.* — Il n'est pas un écrivain moderne, poète ou romancier, critique ou historien, penseur ou philosophe, qui, considéré isolément et, pour ainsi dire, rendu à lui-même, n'apparaisse chargé de responsabilités, et parfois de responsabilités très graves; car si la littérature s'est jamais efforcée de vivre d'idées et de théories, c'est bien aujourd'hui que tout idéal semble s'être évanoui de la conscience de l'humanité civilisée, nous entendons parler d'un souci effectif de moralité. Nous sommes en face d'un besoin exclusif et effréné de science ; mais personne ne daigne s'apercevoir que la vraie attitude scientifique résiderait dans une convenance de l'intelligence à s'abandonner au délice de s'y rechercher, connexe à un souci obstiné de ne point s'y réduire.

Nous valons plus que toutes nos créations, par cela

même que nous sommes doués pour les multiplier ; mais nous ne nous élevons à notre propre hauteur qu'à de bien rares instants, faute de savoir nous apprécier. Il nous semble toujours que la minute actuelle est le sommet des âges, aussi bien que des sciences et des arts ; et quand nous ne le pensons pas, nous sentons comme si nous le pensions. De là notre tendance à vouloir définir tout ce qui s'agite autour de nous, avant même de nous en être formé une idée tout à fait nette, et sans avoir réfléchi davantage à la complexité des choses qu'à notre vaine et maladroite impatience

Car c'est une complicité pour le moins inconsidérée que nos formules hâtives apportent à la matière qui nous oppresse, et à laquelle l'on sait au prix de quels efforts nous arrachons nos progrès. Et n'est-ce pas aussi, tandis que nous les voyons prendre pour des trophées et que nous en recevons une impression de stabilité illusoire, deux simples bornes qu'en s'exprimant sans réserve, notre puéril orgueil a, du même coup, élevées de chaque côté de notre vue, comme s'il avait eu hâte d'achever de nous aveugler? Et que notre geste est douloureux, aussitôt que le progrès, aidé du génie, souffle un vent de démence sur nos perspectives, et dérange nos idées les plus familières !

Qui ne voit que nous rendons ainsi la tâche de l'homme supérieur plus lourde, alors qu'il eût dû pouvoir se trouver placé d'emblée en face du sentier encore vierge qu'il est né pour défricher, et non être contraint de se consumer en efforts déprimants pour parvenir à le mal entrevoir, à travers les barrières de clôture sur lesquelles notre insenséisme a mensongèrement inscrit le mot : *néant !* Mais, de plus, qui ne voit que les hommes de talent suffiraient à bien des tâches, pour lesquelles l'intervention du génie est rendue nécessaire ? Qui ne voit enfin que nous progresserions plus vite, et que le progrès cesserait de barrer la route au progrès? Notre siècle se flatte de faire précisément ce que nous souhaitons; et nous ne nions pas la sincérité des contemporains qui consentent à y aider. Mais il s'agit surtout de dépenses de mots, d'affirmations creuses et de fébriles impatiences qui admettent et croient possibles toutes les surprises, et qui, plus excitées que conscientes, donnent beaucoup plus le spectacle de la

folie à qui l'on a promis merveille que celui d'une espérance sereine et tempérée.

Ainsi, sans définir ce qui ne saurait être défini, sans élaborer des formules pour la stérile satisfaction d'en disserter, ni entreprendre des classifications pour la volupté de nous en enorgueillir, ayons surtout pour méthode d'action en toutes choses de nous pénétrer toujours mieux de nous-mêmes et de nous oublier toujours moin. Qsuand nous serons définitivement persuadés qu'en fait de vérités positives auxquelles le progrès ira s'attachant toujours plus, il n'en est pas de plus apparente ni de mieux établie que la relativité de nos connaissances et celle de nos possibilités, nous ne cesserons pas de vouloir enrichir nos connaissances ni d'espérer parvenir à réaliser nos possibilités, mais nous n'aurons ni l'illusion de marcher vers l'impossible, ni l'inconséquence de nous arrêter en marge du possible, ni l'aveuglement de nous y attarder, avec ceux-là qui, s'étant fait une gloire excessive de leurs découvertes, n'ont plus éprouvé, depuis, que le besoin de s'y cantonner. Aussi bien, nos infirmités constitutionnelles et la fatalité qui nous veut et nous fait affirmatifs, même quand nous ne le sommes pas d'assentiment, constituent, à notre charge, une disgrâce trop lourde par elle-même, pour qu'en tout état de cause, nous puissions nous croire justifiés de vouloir y ajouter impunément, en persévérant dans la contemplation de nos insuffisances, au lieu de nous observer dans nos virtualités.

Le but suprême de la critique psychologique est donc bien, en définitive, de fournir aux hommes de pensée et aux artistes des raisons chaque jour plus convaincantes de se réjouir de leurs prérogatives et d'en poursuivre l'exercice, tout en ne leur voilant ni les mirages qui les sollicitent, ni les responsabilités qui les contemplent.

L'ITALIE INTELLECTUELLE
ET LITTÉRAIRE
AU DÉBUT DU XXe SIÈCLE

AVANT-PROPOS

Un aperçu général de la littérature italienne d'aujourd'hui, tel que nous avons tâché de le résumer dans cet essai, n'aurait pas ambitionné les faveurs du public lettré, si nous avions pu redouter, de sa part, une ignorance caractérisée du détail de la production littéraire italienne, ou craindre que les traits particuliers de la physionomie intellectuelle de la Péninsule ne lui fussent pas encore devenus familiers. Après les notes sur *les Italiens d'aujourd'hui* de M. René Bazin, les articles de M. Gaston Deschamps, les ouvrages analytiques de Jean Dornis sur *la Poésie* et *le Théâtre italiens contemporains*, les essais sur quelques écrivains italiens de M. Édouard Rod, les causeries toutes récentes de M. Maurice Muret sur *La Littérature italienne d'aujourd'hui*, et

tout ce que la critique quotidienne a eu l'occasion d'écrire, ces dernières années, au sujet d'un grand nombre de romans italiens traduits en français et d'une infinité de pièces italiennes représentées à Paris, — une telle crainte ne trouverait pas sa justification dans les faits.

Aussi bien, n'avons-nous senti l'opportunité d'une vue en quelque sorte synthétique de la matière, que parce que celle-ci nous a paru déjà amplement exposée à tous les yeux et dans presque tout son détail, sous l'aspect le plus propre à la rendre tout d'abord sensible, c'est-à-dire par la biographie, par l'analyse et par l'exemple. Force nous a donc été de ne pas nous attarder à reprendre pour notre compte les procédés d'enquête, lumineux et explicites, utilisés par nos devanciers, mais bien de nous employer à démêler presque exclusivement le côté subjectif de nos propres assimilations, et de nous mettre aussitôt en mesure de nous expliquer sur le fond du sujet, dans une œuvre, autant que possible liée, concise et organique.

Aux lecteurs de se rendre compte, au surplus, de l'utilité d'un acheminement à l'intelligence de notre ouvrage, par une étude préalable de ceux que nous avons rappelés plus haut, ou, tout au moins, par une lecture des livres de Jean Dornis, qui, à notre point de vue, a fait œuvre exceptionnellement préparatoire. Ils y trouveront une documentation aussi variée que discrète, car la femme de lettres que les Italiens ont naguère saluée du titre gracieux de marraine du théâtre italien contemporain, a mis toute sa conscience à ne pas excéder un seul instant son rôle obligé, mais non moins avisé, d'introductrice de la pensée littéraire italienne en France. Et il est heureux qu'un aimable esprit comme le sien, habitué à

voir élégamment et simplement, ait eu l'occasion de se tourner vers l'Italie pour la comprendre, pour l'apprécier et pour l'aimer, puisque, aussitôt placé en face d'elle, il devait, si spontanément, juger agréable et aisé de nous faire profiter des fruits de sa contemplation.

On peut, au reste, être certain — nous tenons à y appuyer — que c'est sans aucune sorte de préconception théorique que Jean Dornis, — à qui nous devons, d'autre part, deux romans d'une délicatesse psychologique très féminine, *La voie douloureuse* et *Le voile du temple*, et un recueil de nouvelles d'assez franche sensibilité, *Les frères d'élection*, — s'est efforcé de débrouiller la vaste trame où la littérature italienne se trouve aujourd'hui enserrée; uniquement, semble-t-il, pour se mériter une satisfaction que sa connaissance de la langue italienne et le renom déjà envahissant de certaines notabilités paraissaient largement lui promettre. Il a dû s'apercevoir aussitôt de l'éminente dignité qui distingue la plupart des hommes de lettres en Italie, à cause du caractère presque héroïque de leur persévérance.

Combien, en effet, les conditions de la vie littéraire y sont précaires, ardues, défavorables à tout débutant qui n'est pas décidé à consacrer la moitié de son existence à lutter, ce n'est pas à nous de le répéter. Mme Mathilde Serao nous l'exposait elle-même, l'an passé, dans le *Temps*, et rendait, comme de juste, responsable d'un tel état de choses ce régionalisme à peine attentif à la vie du pays, et, d'ailleurs, frappé d'inertie par sa non-participation régulière à cette vie, qui, mal relié à l'organisation générale et soucieux d'absorber à son profit le plus possible de la sève nationale, disperse l'attention italienne dans de multiples réseaux, où le sentiment collectif finit par

se traîner malaisément, tout comme un sang appauvri et d'autant plus lourd, dans les veines d'un homme malade d'artério-sclérose.

Il en résulte cependant une conséquence heureuse, et, à coup sûr, d'un précieux apport au bon renom, non sans doute de la qualité, mais de la tenue de la production italienne, à savoir que les renommées n'y sont pas ordinaires, et que l'on y peut être certain, à tout le moins, de la vocation et, par suite, de la sincérité de ceux-là qui ont dû longuement patienter avant d'être parvenus à arracher à autant de publics qu'il y a de villes, leur faveur et leur attention. Autant dire que la valeur de tels hommes est elle-même soulignée dans la mesure où la mentalité des milieux intellectuels qu'ils honorent, s'en vante ou s'en enorgueillit; et c'est, pour le curieux de lettres et d'émotions intellectuelles, une satisfaction appréciable et inattendue que de pouvoir s'orienter, comme à coup sûr, dans des milieux très divers, où rien n'est d'habitude le fait de la surprise et de l'engouement, mais où l'oppression même que l'on sent peser sur les professionnels qui ont encore toutes les étapes du chemin à parcourir, semble une rançon inévitable du sérieux et de la solennité des avantages remportés. L'on y a nécessairement l'impression d'être en présence d'une série de caractères, conscients d'évoluer dans des cadres plus ou moins appropriés à leurs tendances essentielles, liés, par suite, au génie de leur race, et inévitablement doués des deux dons premiers du poète ou de l'écrivain, le sens du style et le goût des exercices intellectuels. Là-dessus, les talents peuvent germer de mille façons différentes, et avec plus ou moins de vigueur et d'éclat ; mais, partout où ces qualités sont sensibles, les droits à l'estime et au respect qu'elles confèrent le sont également aux

yeux de quiconque porte en soi un souci d'art et de pensée.

C'est bien d'ailleurs à un tel souci, joint au sens de la dévotion sympathique au progrès que l'art et la pensée conditionnent et provoquent, et, par suite, aux ouvriers mêmes de ce progrès, que l'esprit essentiellement déférant de l'auteur de la *Poésie* et du *Théâtre italiens contemporains* a dû de s'être attaché aux âmes et aux physionomies de l'Italie littéraire actuelle, et d'avoir assumé la tâche de les étudier toutes, avec une prédisposition à les entendre qui devait fatalement le dissuader de les discuter. Ainsi d'ailleurs a-t-il pu nous présenter, en peu d'années, des ouvrages où la compétence des initiés à la littérature transalpine s'est sentie flattée, et où l'Italie lettrée se reflète dans les meilleures conditions de couleur et de relief, celles que crée un point de vue égal, généreux et comme élargi.

Nous venons de dire en peu d'années. En réalité, il y a plus de dix ans que cet écrivain consciencieux porte au cœur son souci de tout nous confier de ce qu'il a étudié et médité ; si bien que lorsque le prochain livre que Jean Dornis annonce sur le roman italien aura paru, notre littérature pourra se flatter de posséder un tableau minutieux et vivant de toute la production imaginative du pays voisin, le plus rapproché de ses aspirations et de ses sentiments, comme aussi de son tour d'esprit. Ajoutons que de tels ouvrages s'offrent d'autant mieux à l'étude de quiconque est curieux des choses italiennes, que l'on aperçoit moins que jamais, par ailleurs, de raisons politiques, pour qu'une pénétration réciproque des choses de l'esprit entre deux pays frères n'apparaisse de plus en plus susceptible de s'établir. Tous deux ont manifestement assez de loisirs aujourd'hui, sinon tou-

jours assez d'orgueil, pour se souvenir de leurs traditions respectives, et pour s'atteler profitablement aux bons labeurs patients et avisés que leur propre génie leur suggérera. Nous ne savons si un sentiment de solidarité spirituelle mieux défini entre eux, n'aiderait pas à cette renaissance latine que d'excellents esprits appellent avec impatience et ne désespèrent pas de pouvoir un jour saluer. Mais qu'il en doive, en tout cas, résulter, pour l'art, un profit non négligeable, c'est ce dont nous ne saurions douter, s'il est vrai que notre culture intellectuelle n'a rien à redouter d'une saine curiosité, et si chacun sent combien un regard jeté à côté de soi, au delà des frontières naturelles, doit nécessairement, à un moment donné, récolter d'impressions imprévues et, qui plus est, éventuellement fécondes.

Sachons donc gré à tous ces ouvrages, issus d'un sentiment d'inclination fortuit, beaucoup plus que d'un tempérament critique impérieux, de nous avoir récemment placés en face des données du phénomène littéraire italien, dans une position unique pour pouvoir en reparler. C'est, aussi bien, leur donner acte du fait qu'ils ont été en quelque sorte contraints d'aspirer à déposer dans l'esprit du lecteur les seuls éléments d'introduction à l'étude ultérieure que ce dernier devait momentanément se réserver, à savoir : le fonds narratif, descriptif et anecdotique que toute matière présuppose et qu'il est de règle que l'on essaie de s'assimiler tout d'abord, avant d'arriver à emprisonner en soi, pour ne plus les laisser flotter au gré d'impressions contradictoires, les termes et comme la substance active de la question.

A ceux qui, animés comme nous du besoin de se rechercher en autrui, sont, par surcroît, soucieux d'opposer l'un à l'autre, pour les mieux distinguer,

l'homme vivant et conscient qui s'agite derrière tout poète, tout romancier, tout écrivain, et le créateur d'œuvres qui, en eux, s'est appliqué à nous émouvoir esthétiquement ou à nous éclairer moralement; à ceux-là de nous suivre dans notre appréhension forcément succincte des tendances, des aspirations et des attitudes particulières, qui, au double point de vue littéraire et intellectuel, concourent à caractériser la physionomie morale de l'Italie contemporaine. Notre profond sentiment de la relativité essentielle de toute critique nous rend aisé le devoir de mettre le lecteur théoriquement en garde contre l'apparente rigueur de nos propres aperçus. Et il nous est, croyons-nous, permis de le supposer désormais en mesure de voir comment, tout en paraissant la contredire, notre liberté d'émission ne fait, en réalité, que se subordonner avec plus de franchise à notre présomption logique de l'inexistence, au-dessus de nos efforts honnêtes, d'une sanction effective autre que celle de notre humanité.

Paris, juin 1906.

CHAPITRE PREMIER

Coup d'œil général.

Les horizons que, dans tout domaine idéal, notre imagination voit se dérouler autour des régions qu'explore notre curiosité — que celles-ci soient scientifiques, morales, politiques, littéraires, etc., — ont cela de commun avec notre horizon véritable, qu'une même indétermination leur prête, au premier aspect, le fond coloré et uniforme de nos prédispositions visuelles. Seule, l'attention soutenue du regard nous permet de distinguer, par degrés, une échelle de tons et de nuances où nous finissons par retrouver et la qualité du paysage que nous avions embrassé, et ses correspondances de lumière et d'harmonie. Ce sont, il est vrai, des effets de couleur, dus eux-mêmes aux influences prismatiques du soleil sur le ciel et l'étendue du territoire qui nous environne, ou de notre raison sur nos sentiments et les aspects extérieurs qui s'y réfléchissent. Mais, pour peu que notre regard soit exercé ou que notre imagination en ait l'habitude, l'un comme l'autre y distinguent pourtant, à quelques instants près, l'heure approximative du jour, ou celle que marque, dans notre

esprit, la mesure de réflexion de nos perspectives sur notre ciel intérieur.

Ainsi, une contemplation idéale de l'horizon intellectuel et littéraire d'outre-monts a-t-elle pu produire sur nous l'effet d'un précoce crépuscule printanier, dont un soleil encore haut mais à demi voilé par de transparents nuages, n'aurait plus eu assez d'éclat pour dissiper les brumes montantes, ni assez de chaleur pour en retarder l'ascension, mais qui aurait emprunté quelque tiédeur à l'azur encore moite, quelque sourire et quelque rayonnement aux franges rosées du ciel occidental, de la grâce et de la dévotion au recueillement dont il se serait senti enveloppé, et comme une soudaine sérénité à un aspect de choses défini qui, malgré le soir imminent, aurait conservé sa physionomie plastique au paysage et paru moins soucieux de l'heure déclinante que de son espérance. Pourtant, à une trop rapide congélation de l'atmosphère, à un frissonnement trop vif des apparences environnantes, on eût pu dire d'un soleil qui, tout le jour, se serait obstiné dans son éclipse et qui aurait continué de ne pas pouvoir se révéler entièrement avant de mourir. On eût pu dire de végétations qui auraient souffert de n'être encore qu'indigentes, et dont la verdure un peu sombre aurait attesté la soif inassouvie de lumière ; d'épis qui, quoique droits et fermes, ne se seraient sentis ni assez blonds ni assez chargés ; d'arbres qui auraient incliné mélancoliquement vers la terre leurs rameaux tourmentés et leurs

frondaisons obscures; de pelouses foulées et rabougries qui, par instants seulement, se seraient relevées, décidées et confiantes; d'oiseaux nombreux qui, sous les feuillées aux couronnes naissantes, auraient piaillé en chœur, sans souci de l'envahissement des ténèbres, ivres de leur rêverie atavique et abrités dans leur foi inconsciente en le retour d'une belle aube. Enfin, l'on eût dit de larges troncs noueux et morts supportant le squelette encore intact de glorieux échafaudages, — la plupart majestueux et séculaires, d'autres moins anciens et d'autant plus frappants, d'autres moins robustes et moins hauts, mais franchement sortis de terre, d'un bel élan de fierté et d'audace, — qui, tous, auraient défié le silence et la nature momentanément attentive à ses trompeuses suggestions, et attesté qu'on ne devait douter ni de la bonté du sol qui les avait vus naître, ni des vertus du climat qui les avait secondés, en les laissant si longtemps debout sur leurs pieds desséchés.

Ainsi nous faut-il croire qu'un Dante et qu'un Pétrarque, qui, à eux deux, ont résumé le premier âge classique italien, — ce XIVe siècle passionné, érudit, encyclopédique, qui refléta puissamment le génie national, en même temps que les meilleurs aspects de l'art grec et latin, — restent tout entiers dans la pensée et la sensibilité de la moderne Italie, comme d'éternels ferments de renouvellement et d'ardeur renaissante.

Tous les genres, aussi bien, sont rendus apparents aux yeux de ce pays aux traditions multiples et radieuses ; et, dans ce qui a composé lentement, maillon par maillon, grain par grain, la chaîne et le collier du patrimoine artistique national, chaque tempérament peut se retrouver et puiser, sinon des suggestions directes de fond ou d'expression, en tout cas la justification logique de ses penchants, le sentiment de leur précieuse dignité et celui de leur particulière harmonie. La filiation est sûre, presque constante, toujours perceptible en gros. Et qu'il y ait un point où l'esprit et la manière de toutes ces époques, — assouplis à mesure et progressivement assortis aux âges ultérieurs, défigurés peut-être, méconnaissables à l'œil nu, mais non dénaturés, — rejoignent l'esprit et la manière issus d'un organisme plus récent et s'y incorporent, ce n'est pas la réflexion seule qui fait que nous nous en doutons, aussitôt qu'elle nous oblige à admettre qu'à l'essence fondamentale d'une âme doit correspondre tout le développement de la race, mais nous constatons, pour ainsi dire, dans leurs grandes lignes, et ce développement et cette correspondance.

Il n'est plus donné aux modernes de découvrir des traits de parenté, même idéaux, entre la physionomie de l'esprit classique grec, son expression intellectuelle et esthétique, et la physionomie morale de l'Hellade actuelle. La manière de sentir est désormais tout autre, et le passé n'existe guère en Grèce que dans les

vieux livres et parmi les décombres des villes mortes. L'Hellène d'aujourd'hui n'a désormais aucun souci consanguin avec le Grec d'hier. Homère est un mythe et une divinité lointaine, au même titre idéal qu'un Jupiter et qu'un Apollon. Nul ne le lit en Grèce avec le sentiment d'une solidarité de fait et de conscience avec ce que fut, ce qui sut paraître, et ce que suggère encore un tel ancêtre. Son art est reconnu et senti dégagé de toute contingence, distant de toute idée de nationalité et d'humanité.

Il n'en est pas de même du Dante, dont l'œuvre appartient beaucoup plus aux Italiens qu'aux autres, et reste, par conséquent, nettement nationale et inclinée vers eux, — au même titre, pourrait-on croire, quoique à plus d'égards, que celle de Michel Vasilievitch Lomonosov pour la littérature russe contemporaine; dans un sens, comme celle de Milton et celle de Shakespeare pour les Anglais; dans un autre, comme celles de Lessing et de Herder pour l'Allemagne; avec moins de direction peut-être, — ce qui serait dû apparemment à la disproportion des génies, — que celles de Lope de Vega ou de Calderon pour l'Espagne. Le culte que chacun de ces peuples a voué à ses premiers pères spirituels ne va pas jusqu'à l'idolâtrie pure, laquelle eût creusé aussitôt un abîme entre eux et ceux-ci, bien qu'il emprunte officiellement à ce sentiment outré une expression et une attitude.

La preuve que ces beaux géants sont contemplés dans ce qu'ils offrent de particulièrement

sympathique à notre humanité et de presque immédiat à notre nationalisme, c'est que chaque nation, après s'être appliquée à marquer assez rigoureusement les limites de ses correspondances intellectuelles et morales avec eux, à définir leur esprit pour en distancer le sien, se réjouit autant des analogies qui l'apparentent à eux que des différences qui l'en éloignent. Leur culte est surtout affectif. Mais c'est bien ce qui démontre qu'il est la voix du sang, c'est-à-dire de la conscience qu'ont les nations de leur droit à être désormais, non pas les gardiennes salariées et impersonnelles de monuments dont elles ne concevraient plus le caractère et dont elles n'auraient pas à perpétuer la leçon, mais bien les interprètes et les usufruitières d'œuvres qui constituent leur patrimoine ou leur propriété nominative et effective.

Il est assez significatif qu'un écrivain italien contemporain, M. Arturo Colautti, n'ait pas reculé récemment devant le dessein de reprendre, pour son compte et à ses risques, la manière et l'esprit de la *Divine Comédie*. Son *Terzo Peccato,* poème des amours, semble bien être, au premier aspect, une faute de goût et un péché spirituel. Celui de ses prédécesseurs qui s'était senti tenté de le commettre, Vincenzo Monti, — le précurseur de Pietro Cossa dans le drame en vers, — écrivant l'histoire de la période napoléonienne, et ayant évoqué le spectre d'Ugo Basseville qu'il devait promener à travers les horreurs de la Révolution, — recula devant le risque

d'une accusation de parodie dantesque, lorsque l'idée de mettre en présence, au ciel, les âmes des Lombards illustres avec Lorenzo Mascheroni, lui rappela la manière du Maître. M. Arturo Colautti que le drame de Meyerling a engagé sur la route épique, — lui qui paraissait né pour rester uniquement le publiciste érudit et brillant que l'Italie admire, —a si peu hésité devant le désir de s'assimiler cette manière, qu'il n'a même pas tenu compte de son propre tempérament sceptique ; et, fort peu convaincu de la réalité de l'au-delà apocalyptique qu'il s'imposait d'explorer, il s'est mis en devoir d'y aller en halluciné, comme si le cinquième chant de l'*Enfer*, en raison du grand nombre de damnés de marque qui ont dû y être précipités depuis six siècles, avait à tout prix besoin d'une amplification.

Ce qu'il y a d'intéressant pour nous dans ce fait, c'est que l'œuvre ainsi née d'une pensée préconçue d'imitation, non seulement s'est imposée par son mérite réel, mais elle s'est soutenue, le long de vingt-trois parties formant un tout très dense et très suggestif, dans une suffisante harmonie de lignes et d'expression avec le poème d'Alighieri, auquel elle emprunte naturellement jusqu'au choix du tercet classique. Et l'on pourrait dire de la sorte de culture encyclopédique de M. Colautti que, par là même qu'elle avait su s'associer en lui à un tempérament poétique impérieux, elle l'avait prédisposé violemment à subir l'influence de l'immortel Florentin, qui chez voisinèrent précisément les dons les plus divers

et les plus rares. Mais il est aisé de voir qu'une semblable influence, — laquelle s'est tyranniquement appesantie sur un cerveau moderne, forcément tourné vers des conceptions de tout ordre, distantes de celles de mentalités du XIVe siècle, et au point que M. Colautti lui a dû d'avoir osé braver le danger de paraître inintelligible à la pensée et à la sensibilité contemporaines, — il est aisé de voir qu'une telle influence a dû également s'exercer sur le public qu'a tout juste décontenancé l'aventure, et qui, grâce à son culte pour le modèle, s'est aussitôt montré indulgent pour l'imitateur.

Nous disons bien, le public n'a été qu'indulgent pour M. Colautti, dès lors qu'il ne l'a pas exalté. Et cela indique assez que la race conserve quelque chose du passé, mais ne perpétue pas le passé. Un Cino da Pistoia n'a pas pour rien donné des règles sûres au sonnet, et au vers italien, une élégance et une sensibilité qu'il n'avait pas avant lui. Un Dino Compagni, aussi bien comme historien que comme artiste, ne disparaît pas de la mémoire d'un pays qui a vu en lui un père de son histoire. Florence n'oublie pas Giovanni Villani et sa *Cronica Fiorentina,* œuvre d'un historien dont Villemain a pu dire qu'il avait, par avance, plus d'un des caractères de l'historien moderne. Boccace flotte toujours entre l'esprit et le cœur d'une humanité capable de s'enthousiasmer pour ce qui est industrieux et délicat, brillant et harmonieux, bien trouvé et bien dit, avec finesse et sans

embarras, élégamment et purement. Un Laurent de Médicis demeure, à tous les yeux, une illustration sensible et persuasive du lettré grand seigneur, et flatte immanquablement la pensée du jeune homme qui rêve de lettres et de dignités. Un Angelo Ambrogini, dit le *Politien,* reste l'exemple de ce que peut la passion de l'art, quand elle est intime et qu'elle contemple de haut le passé. Quel esprit satirique ne reconnaît une source dans les improvisations populaires d'un Burchiello, et dans celles, plus mesurées et plus vraies, d'un Vinciguerra ? Le fonds de chevalerie et d'exaltation épique qui sommeille dans toute âme romanesque, n'est-il pas, aujourd'hui encore, prêt à tressaillir au contact d'un Luigi Pulci, égal par l'ancienneté à un Rabelais et à un Cervantes, ou à celui d'un Matteo Bojardo, préludant par son *Orlando innamorato* au *Roland furieux* de l'Arioste et au *Roland amoureux* de Berni ?

L'universalité du génie du Vinci est encore dans tous les esprits et s'impose à toutes les méditations. Il n'est pas jusqu'à un Savonarole qui ne conserve, dans toutes les imaginations, le prestige d'une nature singulièrement ardente, droite et vigoureuse. Torquato Tasso a non seulement conquis Gœthe, mais il brille toujours, sur le ciel poétique italien, comme la plus magique étoile et la plus harmonieuse qu'aient jamais saluée des âmes passionnées et musicales.

Est-ce oublier une figure touchante et poétique comme celle de Vittoria Colonna, que de

savoir encore associer son nom à celui de l'immortel Buonarotti qui la conquit et l'aima? La *Vie des abeilles* de M. Maeterlinck a-t-elle mis longtemps à susciter dans la mémoire des lettrés italiens le gracieux et frais poème sur les abeilles de Giovanni Rucellai? Le notaire florentin Cecchi et ses *Farse* ne flottent-ils pas parfois sur la nappe opaque du souvenir italien, lorsque le nom de Molière se remet à faire du bruit, de l'autre côté des Alpes?

Jacopo Sannazaro rapproche toujours un peu de Virgile,—près duquel il repose, et qu'il avait choisi pour maître, — le lettré ingénu qui relit par hasard son *Arcadie*. — S'il n'en peut être de Machiavel comme de ceux-là vers lesquels une tendance spéciale nous ramène à intervalles, et qui, en fait, échappent depuis bien longtemps au sentiment du public, n'est-ce pas parce qu'il est tout entier dans un état d'esprit que son nom résume, et qui est synonyme de fertilité de vue et de souplesse politique ? Et si peu de personnes se rendent compte de sa clairvoyance qui n'eut rien de pervers, et touchent réellement aux fruits issus de « ses entretiens avec les Anciens », en est-il qui ne sachent, ou ne croient, ou ne sentent que l'air ambiant est encore, par moments, pénétré de leurs émanations ?— Un Francesco Guicciardini, tour à tour loué par Montaigne et par Thiers, s'impose, quant à lui, à l'attention de quiconque doit se préparer à écrire une histoire de son temps. — Et il nous faut en omettre, depuis ce

Giambattista Marino qui, tout comme un moderne *arriviste*, joignait à des dons poétiques réels une singulière préoccupation de l'effet à produire, jusqu'à Giuseppe Parini, en qui Platen, le classique poète allemand, saluait, il y a moins d'un siècle, le peintre de la nouvelle Italie.

Tous ces beaux noms, les uns grands, les autres significatifs d'une origine ou d'un premier effort, tous acquis à une littérature qui a le souci de vivre et de durer, — sont entrés pour quelque chose, sinon dans la composition active de la génération actuelle, du moins dans celle de la génération qui a préludé au réveil national, et, en tout cas, — s'il est vrai que l'on doit toujours infiniment plus à la tradition qu'à soi-même, — dans l'armature morale et esthétique de la civilisation contemporaine.

Et plût à Dieu que cette civilisation eût, aussi cordialement que la période du réveil national, les yeux tournés vers le passé, non sans doute pour s'en contenter et le perpétuer servilement, mais pour apprendre de lui sa véritable prédestination. Il est assez curieux que le XVIIe siècle qui devait noyer l'Italie dans une décadence profonde, ait dû principalement sa déchéance à un déplorable excès d'ambition; car, si bien que la domination espagnole ait alors aidé, par ses brutalités et ses horreurs, à la déformation du sentiment esthétique, ce ne fut pas à ses seuls effets que la production littéraire très abondante de l'époque dut son caractère, pour ainsi dire générique, de médiocrité. La corrup-

tion du goût provint surtout de l'hypertrophie d'un sens moral passionnément attaché, suivant la loi des réactions observée par Stuart Mill, non seulement à combattre le XVIe siècle parce qu'il avait été grand, mais — et ce fut là son inconséquence — à l'ignorer. Or, vouloir méconnaître ce qu'on porte en soi, malgré soi, n'est-ce pas — en littérature comme en politique — se dédoubler, se contourner, se faire ingénieux, subtil, affecté, artificiel, chercher à étouffer le cœur sous l'esprit, et finir par anémier l'un et par dénaturer l'autre? Aussi l'Italie du XVIIe siècle sentit-elle d'autant plus sa servitude politique et sa désunion morale et effective, que, par un singulier mépris de ses qualités, elle s'était vouée elle-même à sa propre ignorance. Ses soifs littéraires s'exaspérèrent de la médiocrité des breuvages dont elle eut longtemps à se contenter ; et — résultat inéluctable — elle importa du dehors tout ce qu'elle put et tout ce qui s'offrit. C'est aux Galilée et aux Torricelli qu'elle dut de se maintenir dans une certaine activité intellectuelle propre ; mais, dans le domaine littéraire, elle perdit, à s'écouter parler elle-même, beaucoup plus qu'elle ne reçut en réalité de la France et de l'Angleterre, quoique — à l'encontre des auteurs anglais qui s'attachaient à refléter sans grande grâce les manières de l'Hôtel de Rambouillet, et à l'encontre de l'état d'esprit qui, en France, rapprochait Marivaux et l'abbé Prévost de Voltaire et de Rousseau, — elle ait pu parfois se retremper dans la contemplation du génie flot-

tant des deux races. Il fallut que Rousseau citât avec enthousiasme Pétrarque et le Tasse, pour que les dames italiennes, qui ne les avaient pas lus, se doutassent de la beauté de leurs œuvres, tellement l'esprit du siècle leur était de fait opposé. Ce fut donc à son traditionnel souci d'émulation et à sa curiosité toujours éveillée, que l'Italie du XVIIe siècle, malgré tout rassurée sur ses dispositions, dut de demeurer en contact avec l'art et l'esprit étrangers, et de ne pas dégénérer tout à fait. Aussi, vers le traité d'Utrecht qui la livra à l'Autriche et, par le fait, la délivra de l'Espagne, assista-t-elle au couchant de sa longue et triste journée, dans un état d'âme moins confiant, il est vrai, que celui qui l'anime aujourdhui, mais néanmoins assez apaisé pour que se maintinssent en vie ses espérances, en attendant l'aube nouvelle qui devait se lever vers 1748, après le traité d'Aix-la-Chapelle et avec Parini.

Il est à noter que le commerce spirituel d'un peuple avec d'autres, n'est un signe de force pour ce peuple que tout autant que l'échange se fait sur un pied d'égalité, et qu'il n'est pas en fait une condition de la vitalité intellectuelle de ce peuple. S'il y a excès d'enthousiasme en lui pour l'apport que lui cède le génie d'un peuple voisin, c'est un signe qu'il y a disproportion entre ce qu'il reçoit et ce qu'il donne; la mesure de la gratitude qu'il manifeste donne la mesure de son indigence. Il semble que, depuis le premier âge classique et après

l'étonnante vitalité du second qui se manifestait en pleine déchéance politique — preuve que le mérite de l'intelligence et la sincérité du goût ont parfois raison des pires situations, — l'Italie n'ait plus retrouvé la sérénité de son génie, qu'à de rares et fugitifs moments. Le Réveil national de 1748 dut d'abord son bel élan à la conscience qu'il eut du tort qu'avait fait à l'Italie le mépris de la Décadence pour les traditions du moyen âge; et, en s'attachant à réparer ce tort par une patiente reconstitution de la vérité physionomique des traditions méconnues, il en aperçut mieux lui-même le rayonnement. Mais il fut cependant, et resta jusqu'au bout, tributaire du génie français, lequel lui imprima un caractère à côté, s'imposa à son style comme à son goût, à sa pensée comme à sa langue, au point que fut suscité ce conflit des néologistes et des puristes, qui devait souligner la mesure de la dette morale des esprits envers la France et la lourdeur du poids qui en résultait pour leur amour-propre et leur fierté.

Il y a une oppression de cet ordre, née du spectacle de la sujétion intellectuelle de l'Italie, dans le premier état d'âme d'Alfieri. Et sa persévérance à s'assimiler le plus qu'il pouvait le style de Dante, et à retirer des classiques, c'est-à-dire du fonds commun à l'esprit de l'humanité, ses inspirations dramatiques, témoigne, —plus que de sa vocation dont Villemain a eu raison de douter,— de son passionné désir de

nationaliser le théâtre. Sa *Mérope* semble bien indiquer, au reste, qu'il a tenu, par une concision dramatique souvent excessive, irréductible même aux modèles de la tragédie grecque, à se distancer de la forme adoptée avec bonheur par Corneille, Racine et Voltaire. S'il n'eut pas assez de génie pour se dégager tout à fait de ceux qu'il tenait à ne pas imiter, il eut du moins l'énergie de rendre sensible à l'Italie la nécessité où elle se trouvait de tout tenter pour s'élever d'elle-même à la hauteur de ses traditions.

Depuis Alfieri, cette nécessité est toujours présente à l'esprit des lettrés d'outre-monts, et elle a été rendue plus évidente encore par la première manière de Vincenzo Monti et par sa traduction de l'Iliade, puis par Foscolo et par Botta, — quoique l'esprit de Goldoni perpétue sur la scène le goût de la comédie française, telle que l'ont pétrie les évolutions qu'elle subit depuis Molière, Marivaux et Beaumarchais. A ce point de vue, Goldoni, pour avoir beaucoup fait par lui-même, ne serait-ce que de s'être adapté sans étroitesse aux exigences de l'engouement public, n'en a pas moins introduit au théâtre le souci de procédés étrangers à la technique nationale et, par suite, immobilisé l'art dramatique italien dans une sujétion invariable vis-à-vis de la production européenne, et notamment française.

Mais la vérité est que tous ceux qui tiennent une plume en Italie et se rendent compte de leurs responsabilités, savent parfaitement à quoi

ils fussent parvenus, si l'esprit public et l'existence de trop de centres divergents ne les rivaient, en quelque sorte, aux formes et aux moyens que réclament la défiance du premier et les jalousies des seconds. De là l'engouement de l'un pour tout ce qui rappelle la manière étrangère, et la résignation des autres à l'imitation de celle-ci. Résultat : le goût public, imprégné d'exotisme, exige chez ses desservants une ardeur à s'en faire accroire qui les éloigne en fait de toute originalité substantielle.

Faut-il leur reprocher d'avoir l'œil trop ouvert et des notions aussi amples qu'indéfinies ? Le Réveil national avait pourtant beaucoup fait, grâce aux travaux critiques d'un Cesarotti et d'un Tiraboschi, pour provoquer peu à peu un esprit d'universalité plus concentré et moins perplexe. Et le cas d'un Algarotti, — ce correspondant affectionné de Voltaire qui réunissait en lui toutes les curiosités intellectuelles, des connaissances encyclopédiques aussi vastes que nombreuses, des talents et des aptitudes remarquables, et qui, avec cela, ne parvenait ni à se ramasser, ni à se posséder, pour pouvoir prêter à sa philosophie une unité, à ses écrits une forme et une expression — ne devrait plus être celui de la génération contemporaine qui a vu, à son berceau, à côté d'inquiétudes fécondes et de désespoirs impératifs, — témoins Silvio Pellico et Leopardi, — des volontés confiantes et tenaces, comme celles de Manzoni, de Berchet, de Grossi et de Giuseppe Giusti.

Mais cette génération se plaint d'avoir assisté en même temps, sous la domination de fer de l'Autriche et des princes qui la secondaient, à une lutte d'idées et de doctrines très peu définie entre classiques et romantiques, — dont le prétexte devait résister à toutes les conciliations et finir par étonner l'Angleterre et l'Allemagne qui lui avaient donné naissance. Si cependant une indécision en est résultée pour les esprits, dont l'effet le plus pernicieux a été de les pénétrer de l'impression d'une absence angoissante de solidarité esthétique entre eux, niera-t-on que le désaccord ait, par ailleurs, assumé un caractère politique et religieux? Opposer le sonnet de Giusti sur la *Foi en Dieu* à l'*Hymne à Satan* (1) de Carducci, serait trop

1. La traduction que Jean Dornis donne de ce chant ne nous paraît pas toujours irréprochable. Ainsi, le quatrain :

Mentre sorridono
La terra e il sole
E si ricambiano
D'amor parole...

ne peut se traduire par :

« Tandis que la terre et le soleil sourient et *que* s'échangent des paroles d'amour. »

mais bien, comme l'a fait Garil dans la *Jeune France*, par :

« Tandis que la terre et le soleil sourient et échangent des paroles d'amour. »

Nous préférons également la version Garil pour les deux derniers vers du second quatrain :

facile. Et il est intéressant de remarquer, après d'autres, qu'il y a en Giusti et en Carducci un fond commun, celui qui les rapproche tous deux de Musset, leur nuance de sentiment et d'émo-

Mentre ne'calici
Il vin scintilla,
Si come l'anima
Ne la pupilla...

Garil écrit, en effet : « tandis qu'étincelle le vin dans les coupes, comme l'âme dans la prunelle. »

Au lieu que Jean Dornis affaiblit la comparaison en traduisant :

« Tandis que dans les coupes le vin scintille, ainsi que l'âme *luit* dans les prunelles.

Par contre, d'autres passages sont mieux rendus par Jean Dornis, notamment la quatrième et la cinquième strophes, bien qu'on eût pu écrire plus littéralement, au lieu de : Je t'invoque, ô Satan : « *C'est toi* que j'invoque ô Satan. »

Il est intéressant d'opposer à l'hymne de Carducci ces stances d'Aleardo Aleardi :

Satana

Satana è un sogno. Lui crèar la nera
Colpa e i rimorsi. Satana è Caino,
Che fugge pei deserti come fiera
Inseguita dal fulmine divino.

Satana è un sogno. E Attila, che passa
Sui eschi umani con le truci schiere,
E persin l'erba dissecata lássa
Sotto l'unghia del tartaro corsiere.

Satana è un sogno. E il perfido Macbeto
Che afferra del tradito ospite il trono.
Satana è in noi. E l'orrido segreto
Di quelle colpe che non han perdono.

tion. Le premier peut offrir des analogies plus directes d'inspiration avec Béranger, l'autre de style et de métrique avec Henri Heine et Horace, il reste que, par leur sensibilité, ils demeurent apparentés l'un à l'autre, et que c'est l'instinct religieux de l'un qui l'a porté vers Manzoni, et le matérialisme bruyant de l'autre qui l'a fait s'anéantir devant le diable. L'effet de toutes ces discordes sur un public incapable de s'y reconnaître, fut que ce dernier se réfugia dans son ignorance et demeura fermement attaché à

Che se d'odi il mortal stanco o di guerre
Togliesse un giorno a vivere d'amore,
Pei mari allor si udrebbe e per le terre
Una voce gridar : « Satanà muore ».

Satan

Satan, un songe issu du crime et du remords
Qu'incarne un jour Caïn pourchassé par la foudre,
Caïn qui fuit, le front suant et noir de poudre,
Et se perd en la nuit des déserts, âme et corps.

Satan, un cauchemar, un Attila qui passe
Sur l'humaine hécatombe avec ses durs guerriers,
Foulant l'herbe expirante et morne qui se tasse
Sous les ongles durcis des tartares coursiers.

Satan, songe perfide où Macbeth se profile,
En train de prendre un trône à son hôte trahi.
Satan, remords qu'en nous un noir secret distille,
Le secret d'une faute au mérite infini.

Mais que l'homme, enfin las de carnage ou de haines,
Prêt à se retrouver, s'éprenne un jour d'amour,
Et, par les océans, par les monts, par les plaines,
Retentira ce cri : « Satan meurt à son tour. »

ses inclinations; si bien que l'unité politique du pays le trouva prêt moralement à la fusion désirée, sans qu'il pût être question pour personne de fusion intellectuelle et littéraire au profit de Rome, de Florence ou de Milan, car le régionalisme, qui ne se fût pas renoncé sans colère, ne se vit même pas contraint à la lutte par un effort collectif, doué de tendances propres et conscient de ses volontés.

Au contraire, les aspirations et les cultes se heurtèrent désordonnément et, ayant vite dégénéré en querelles de clocher, se résolvèrent de bonne heure en inimitiés d'origine. Il eût fallu, pour le moins, qu'un centre eût pu s'imposer de lui-même, qu'eût brillé quelque part un foyer lumineux d'idées et de doctrines, déjà à moitié vivant et reconnu, comme il y avait eu d'avance accord sur le prestige représentatif du coin de terre qui devait constituer le cœur de la nation. Hélas! le miracle de l'unité politique accompli, et nul n'ayant su pratiquement résoudre les divergences régionales, ce fut la constitution désormais viable d'un organisme à plusieurs têtes qui, quoique participant d'un seul cœur, devait nécessairement tendre à s'en former de propres.

Il est évident que, plus le temps s'écoule, plus cet organisme monstrueux se développe, au grand scandale de la raison qui a toujours prôné l'harmonie de l'esprit et des sentiments, au grand dommage de l'art qui n'arrive pas à se constituer une physionomie et qui n'assume,

par suite, aucune objectivité nationale. Car c'est bien ici qu'est le grand tort du régionalisme : il s'oppose à la formation d'un art sensible à la vue du pays, et non plus seulement à celle des lettrés. Et la preuve que le *settecentiste* abbé Bettinelli a eu raison de soutenir que, faute d'un centre littéraire, la littérature italienne ne refleurirait jamais, est bien dans ce fait que, depuis le règne artistique de Florence, il n'y a plus eu de littérature italienne proprement physionomique.

Qu'on ne vienne donc pas nous dire que la question contemplant d'abord le public, puis les lettrés, c'est l'art qui, en définitive, ferait les frais de leur rapprochement. Non, les principes ne sont pas en cause, de la même manière que les théories démocratiques s'accommodent de la forme monarchique et ne s'en portent que mieux. Tout simplement, un centre privilégié serait appelé à exercer sur les masses un rayonnement fécond. Celles-ci, éclairées tout à coup sur leurs obscurs sentiments, se rendraient enfin compte de la valeur des diverses formes d'art dont ils verraient se succéder les projections sur un seul et unique plan. De leur côté, les écrivains ne renonceraient sciemment à aucune de leurs préférences. Tout au plus seraient-ils peu à peu amenés à régler leur style d'après le moule que le choix instinctif du plus grand nombre sacrerait le plus orthodoxe ; et il n'est pas téméraire de croire que chacun d'eux y gagnerait. En un mot, et pour dégager les idées

de la tyrannie des formules, lesquelles sont, le plus souvent, à peu près seules à constituer des frontières aux partis en lutte, disons bien que, loin de noyer le régionalisme, la centralisation lui donnerait, au contraire, toute l'autorité à laquelle il a droit, comme « confesseur des sociétés ». Elle le dépouillerait seulement d'une prétention qui est antipathique à la masse et lui est, par suite, pernicieuse à lui-même, celle de tendre à caractériser une littérature, alors que, manifestement, il ne peut aspirer à fournir que des œuvres littéraires, qu'à refléter une région, qu'à voisiner avec d'autres œuvres, non pas tant dans le but de contribuer à la constitution d'une littérature nationale que dans le dessein d'assumer une tenue d'art, autant que possible caractéristique des divers courants de la nation, et accessible, dans ses traits généraux, aux notions multiples et flottantes du public. Une littérature ne vit ni pour elle-même ni par elle seule ; elle a besoin des sympathies et de l'approbation de la masse. Or la masse n'est pas en mesure de discerner laquelle, parmi les formes contradictoires qui se disputent aujourd'hui son attention, est susceptible de mieux répondre à ses notions de vérité et de beauté.

Qu'on ne s'étonne donc qu'à moitié de l'habitude que chacun a dû prendre en Italie, de se constituer désormais un centre idéal en dehors de chez soi, — à Paris, à Londres, à Berlin, en Russie, — selon le vent qui souffle et la puissance des divers courants qui sévis-

sent. Comment n'en serait-il pas ainsi, du moment que les auteurs eux-mêmes, se sachant sans foyer propre et redoutant de s'inspirer les uns des autres, vont se réchauffer le plus souvent, et comme ils peuvent, à la flamme du brasier cosmopolite. Nul moyen dès lors de reprocher loyalement à un public dont le goût n'est pas éduqué, de réclamer pour sa nourriture journalière, des romans-feuilletons de valeur douteuse, d'inspiration nulle et de facture commerciale, traduits *currenti calamo* par des littérateurs besogneux. Leur mérite capital, à ses yeux, est d'être signés de noms étrangers dont il lui plaît d'ignorer que l'étranger le plus souvent sourit, et qu'ils sont même infiniment distants de la portée intrinsèque de ceux de la plupart des romanciers italiens de second ordre. De même pour son empressement à accueillir, chaque année, une infinité de pièces de théâtre dont la première vertu, à son sens, est d'avoir été applaudies à Paris, et qui, les trois quarts des fois, ont dû leur succès à des circonstances spéciales au milieu parisien.

N'est-il pas remarquable que, dans le courant d'une seule saison, l'on ait pu traduire et faire représenter à Milan : *Éducation de Prince* de M. Donnay (théâtre Filodrammatici), *L'héritière* de M. Pierre Soulaine et *Le colonel Bridau* de M. E. Fabre (théâtre Fossati), une pochade de MM. Hennequin et Bilhaud, *Dans la gueule du loup*, une autre de M. Gavault, *Une affaire scandaleuse*, une troisième de MM. Monnier et

Guéret, *L'adultère légitime*, une comédie de M. Feydeau, *La main passe*, enfin *Les affaires sont les affaires* de M. Mirbeau (théâtre Olympia); et au théâtre Manzoni, *Les trois anabaptistes* de MM. A. Bisson et Berr de Turique, *Antoinette Sabrier* de M. Romain Coolus, *Le dédale* de M. Hervieu, *L'homme du jour* de MM. Morgand et Roland, *La découverte du brésilien* de MM. Nancey et Armont, *Le retour de Jérusalem* de M. Donnay, *Le père naturel* de MM. E. Depré et P. Carton et *Notre jeunesse* de M. Capus?

Toutes ces pièces, de valeur disparate, toutes trop récentes pour que le fait de leur accueil empressé n'indique abondamment la direction du goût public italien, ont la plupart été chaleureusement applaudies. Ce n'est pas qu'à leur sujet, la critique n'ait exprimé quelques réserves. Entre autres mouvements d'humeur, elle a bien eu celui de dire leur fait à MM. Monnier et Guéret pour leur *Adultère légitime,* et à M. Gavault pour son *Affaire scandaleuse*. Aussi bien, avons-nous déjà fait une distinction entre les exigences du public et les tortures des lettrés. Mais ces derniers eux-mêmes n'échappent pas toujours à la contagion de l'engouement ambiant pour tout ce qui porte l'estampille de la manière et de l'esprit parisiens. Or, il n'est bon d'être curieux de ce qui se produit au dehors, que si l'on sait n'y aller qu'à petits pas, et surtout se retenir d'une surexcitation immodérée. Et ces auteurs forcément se diminuent

qui, devant l'empressement du public à leur rappeler leur sujétion, se laissent gagner par son enthousiasme et oublient qu'en définitive, c'est eux que lèse le régionalisme, non le public qui ne se soucie que de son plaisir, ni les *outsiders* du genre de M. Giuseppe Spencer-Kennard lesquels estiment et n'ont peut-être pas tort, à leur point de vue privé, d'estimer que « l'agréable variété des romans et des comédies italiennes est spécialement due à l'heureuse circonstance qu'aucune ville italienne n'est parvenue à conquérir une suprématie sur les autres. »

Pauvres romanciers et pauvres auteurs dramatiques ! L'on vient de voir quelle place, sur les seules scènes de Milan, ces derniers ont dû céder à des pièces étrangères, fortes du prestige acquis par elles dans un centre littéraire comme Paris, en face duquel tous se sont vus contraints de se grouper comme autour du foyer éclairant qu'ils ont dû renoncer à contempler chez eux. Et si cette large part accordée aux exigences de l'engouement public, heurte les intérêts vitaux des auteurs italiens, que l'on en juge par cette liste de pièces nouvelles, représentées sur les mêmes scènes, dans la même période de temps, à côté d'autres œuvres de répertoire, italiennes et de dialecte : au théâtre Filodramatici, *La crisi* de M. Marco Praga ; au théâtre Fossati, *Ignota* de M. Cesare Gabardini ; au théâtre Olympia, *Lo schiaffo della gloria* de M. V. Soldani, *Il nido altrui* de M. Giacinto Benaventa, *La figlia* de M. Arturo Foà, *Più forte del bene*

de M. Gaspare di Martino; au théâtre Manzoni, *Il frutto acerbo* de M. Roberto Bracco, *La via di Damasco* de M. Lucio d'Ambra, *Viaggio di nozze* de M. G. A. Traversi, *Il diavolo e l'acqua santa* de M. C. Bertolazzi, *Il Re burlone* de M. Gerolamo Rovetta, *Fiamme nell'ombra* de M. E. A. Butti, *Il segreto del giudice* de M. Dante Signorini, *Il garofano* de M. Ugo Ojetti, *Il più forte* de M. Giuseppe Giacosa, *La piccola fonte* de M. Roberto Bracco, *La fiaccola sotto il moggio* de M. d'Annunzio, *La vera paternità* de M. G. Giorgieri-Contri.

Ce compagnonnage, en Italie, de la production française et italienne, — pour ne pas parler d'une production allemande, norvégienne, espagnole et russe, également appréciable, — est donc moins une alliance de formules qui s'observeraient l'une l'autre, qu'une brutale imposition de l'une à l'autre. Ainsi, de par la volonté du public lui-même, et sous la responsabilité du régionalisme qui a éduqué cette volonté, est-il rappelé au théâtre italien qu'il est issu du génie français quant à la forme, et qu'il demeure nettement tributaire de la pensée européenne, quant au fond.

Comment nier, en effet, que, pendant tout le XIXe siècle, la pensée européenne n'ait constamment exercé une influence immédiate sur la pensée italienne? Aucune philosophie originale, durant ce long laps de temps, ne s'est dressée, de l'autre côté des Alpes, en face des systèmes qui ont séduit les esprits et éclairé les intelli-

gences en Allemagne, en Angleterre en France.

De l'aveu d'Augusto Conti, qui ne fut lui-même intéressant que par son tour d'esprit et la solennité caractéristique de son idéalisme mitigé à la Galluppi, — la philosophie italienne contemporaine s'inspire tour à tour de Descartes, de Condillac, de Hume, de Kant, des rationalistes français Lamennais, Leroux, Reynaud, Aimé Martin, des allemands De Potter, Strauss, Feuerbach, Baur, Salvador, de l'école de Tubingue, de la seconde école hégélienne. Une sorte d'électisme hybride consistant dans une compréhension analytique, puis synthétique des philosophies, est d'abord institué par Galluppi, qui fait dériver son système à la fois de Descartes, de Kant et de l'école écossaise. Son plus grand mérite a été d'avoir inspiré, au début du siècle dernier, le goût de la philosophie aux Italiens, et d'avoir préludé à Antonio Rosmini et à Gioberti.

Ceux-ci marchent, par deux voies à peu près parallèles, vers un mysticisme ontologique issu des scholastiques et de Hegel, et entraînent avec eux, le premier, Gustavo Cavour — frère de Camille — Pestalozza, Corte, Paganini, Manzoni, Bonghi ; le second, Felice Toscano, Chiarolanza, Romano, Di Giovanni, Silvestro Centofanti.

Vito Fornari outre encore l'idéalisme de Gioberti par de larges généralisations enthousiastes, auxquelles un style merveilleux prête une coloration et une ampleur de fresques. Niccolò Tommaseo lui-même, sauf par sa réserve touchant

l'intuition immédiate du divin, se range parmi les Rosminiens.

Entre Galluppi, Rosmini et Gioberti, le Père Ventura reflète d'abord les idées de de Bonald et de Lamennais sur le traditionalisme, et se rapproche ensuite de la scholastique et des Pères. Par ses idées d'avant-garde sur la dérivation populaire du pouvoir public, il se range parmi ceux qui ont préparé effectivement les événements de 1848. — Baldassare Poli se rencontre avec l'éclectisme de Cousin. Mamiani incline vers le mysticisme ontologique; Spaventa, professeur à l'Université de Naples, et Vera, bien connu en France pour sa traduction commentée de la *Logique* de Hegel, s'affirment panthéistes. Giuseppe Ferrari et Ausonio Franchi, avec des mérites divers, empruntent à *la critique de la raison pure* leur scepticisme absolu, et ne suivent plus Kant sur le terrain de la *raison pratique*. Ils constituent l'école sceptique italienne proprement dite.

De nos jours, les nouveaux venus en philosophie continuent de se distinguer par leur intelligence théorique, mais aucun d'eux n'émerge à la surface des courants de la pensée moderne, à côté d'un Comte, d'un Taine, d'un Spencer, d'un Haeckel, etc. C'est d'abord le matérialisme qui, vers 1850, avec Büchner, Vogt et Moleschott, donne le branle à la réaction désirée contre le spiritualisme. La lutte devient aussitôt féroce entre la raison et la foi. La doctrine darwinienne ne tarde pas à venir pré-

ter main forte à celle-là contre celle-ci. La science et la réflexion prétendent désormais, non plus secourir mais réduire à néant le traditionalisme et l'intuitivisme. La philosophie positiviste promet d'achever l'œuvre de destruction et de réédification. Toute la question se réduit à savoir si l'on peut persister à considérer l'être dans ses fins, ou s'il faut se borner à le considérer dans son être.

Le matérialisme, en admettant, par la voix de Büchner, l'existence d'une matière morte, laissait subsister un point de contact entre lui et le spiritualisme. La nouvelle école moniste vient maintenant proclamer, avec Haeckel, que l'esprit et la matière ne font qu'un, et s'attache à couper brutalement cet ultime lien.

De tout ceci, l'Italie est spectatrice et, par suite, en bonne posture pour se composer une sage attitude. Mais elle est à peine informée de la lutte que son tempérament impulsif se réjouit de sa violence. Des partis extrêmes s'accusent aussitôt. Les spiritualistes procèdent par coups de négation, les matérialistes émettent de sauvages cris de mort que soulignent leurs affirmations absolues. Les uns se défendent enfantinement, les autres, à peine éclairés, à peine désireux de l'être, jugent de tout par coups d'œil généraux, comme avait fait Gioberti, et, loin de pénétrer jusqu'aux faits, s'égarent en réalité dans les formules. La nouvelle doctrine s'impose à eux par ses conclusions, avant qu'on en ait pu discerner les postulats. Les

parties brillantes de l'édifice, basé sur une première induction ou sur une hypothèse, font s'illusionner les esprits sur la solidité de l'ensemble. Et déjà il n'est plus, à proprement parler, question de science et de psychologie, mais uniquement de matière scientifique et psychologique, susceptible de mettre en relief les grandes lignes d'une nouvelle religion, non plus transcendante, mais contingente.

Des psycho-physiciens comme Bianchi et Sergi, mis sur la piste des difficultés par l'école positiviste, finissent tout de même par se rendre compte que le problème de physio-pathologie cérébrale né de la découverte de la subordination de l'élément psychique à l'élément physiologique dans le fait mental, n'est guère résolu. Ils n'en croient pas moins pouvoir, chacun à sa manière, localiser dès aujourd'hui, dans l'une ou dans l'autre partie du cerveau, non seulement les fonctions nerveuses les plus simples, mais les plus hautes fonctions psychiques, comme l'émotion, le jugement et la conscience.

Le positiviste Enrico Morselli qui, pour sa part, procède plus directement de Comte que de Spencer, ne cache pas son aversion préconçue pour toute tendance transcendantale aspirant à l'édification d'une métaphysique ; et, au lieu de se borner prudemment à croire que le positivisme de Comte n'en prévoit pas en effet, il prétend nier le droit d'en manifester à ceux-là qui admettent un fond des choses.

Lombroso et, à sa suite, Ferri, Garofalo, Si-

ghele, Marro et d'autres, concluent bruyamment à l'existence d'un facteur intégrant de criminalité dans la dégénérescence organique de l'individu, avant que l'on ait seulement posé comme il conviendrait, le problème des relations phisico-mentales. Il en résulte ce grand appareil scientifique d'expertises et de contre-expertises dans tout procès qui vise à se faire noter, et où une évidente insuffisance de moyens diagnostiques s'érige carrément en sanction de la vérité, avant que les termes de celle-ci aient pu être établis. Il faut qu'un congrès international de psychologie réuni à Rome, tout en s'inclinant devant le réel mérite et la part d'efficacité des travaux de l'apôtre de l'anthropologie criminelle, formule, au sujet de la théorie elle-même, ses réserves expresses, pour que le public commence à se douter qu'avant comme après les conclusions de M. Lombroso, rien n'est entamé en fait des positions de la théorie adverse qui veut que le criminel soit un produit social et non naturel. Nul n'ose pourtant espérer que les représentants des deux doctrines, devant les points acquis de part et d'autre, aient la simplicité de consentir à se rendre compte que la science retirerait à coup sûr beaucoup plus, et plus vite, de leur conciliation, qu'elle ne saurait obtenir aujourd'hui de leur opposition.

Ainsi le terrain sur lequel le progrès s'est laissé pressentir, est-il aussitôt, par ceux-là qui l'y ont entrevu les premiers, morcelé et divisé en sections ennemies, ayant toutes pour gloire officielle

d'être seules à le contenir, afin qu'il ne soit pas dit de leurs distingués titulaires que, du premier coup d'œil, chacun d'eux, loin de l'avoir seulement entrevu, ne l'a pas aussitôt *contemplé*.

Après être remonté aux sources de la pensée italienne contemporaine, rien de plus aisé que de la suivre un moment dans ses affluents esthétiques et littéraires, et de redescendre ensuite, de là, jusqu'aux points où ceux-ci confluent avec les grands courants étrangers. Il était, en effet, dans la destinée de l'Italie du XIXe siècle, de ne témoigner à aucun moment d'une impulsion intime proprement organique, capable d'assurer une portée féconde à l'élan de ses facultés, hélas ! plus éprouvées qu'aguerries. Nous avons vu que, pressée de se construire une nouvelle esthétique, une nouvelle morale, une nouvelle philosophie, elle dut se sentir d'autant plus incertaine du choix de ses matériaux que, faute d'avoir su, de bonne heure, contribuer à leur création, il lui fallut, après coup, et d'un peu loin, s'appliquer à en retrouver les éléments composants.

Nous ne chercherons pas longtemps l'explication du fait que l'Italie contemporaine continue toujours d'être relativement peu fortunée en art. Elle réside dans le peu de science et de philosophie de certains cerveaux modernes, par ailleurs remarquablement doués, qui croient pouvoir se passer d'esprit critique et être en droit de pontifier, au nom d'on ne sait quel

fidéisme intellectuel, plus intéressé à mal sentir qu'incliné à se juger lui-même. L'art est réduit par eux au rôle d'interprète plus ou moins religieux et parfois mécanique de leurs déformations sentimentales. Et il est déjà excessif que l'on aille souvent jusqu'à adopter comme une formule de foi des théories scientifiques, même émanées du cerveau de penseurs authentiques, alors que, tout en affirmant leurs prémisses, ces théories ne les réalisent pas encore dans leurs conclusions. Ainsi avons-nous de la peine à comprendre la sorte de hâte fiévreuse avec laquelle, tout en se rendant compte que les conclusions de Haeckel ne sont pas toutes acceptables, et tout en se souvenant de l'effet produit par elles à un des récents congrès de la *libre pensée,* nombre d'esprits contemporains escomptent en ce moment le triomphe du monisme haeckélien, et en font d'avance, témoin ce publiciste français et, après lui, le docteur Ernesto Caffi, « le terme de l'évolution historique de la philosophie », et l'étai scientifique suprême réclamé par la théorie de « l'impulsivité de l'idée » d'Ardigo, ou par celle des « idées-forces » de Fouillée. Leur excuse est, peut-être, dans la force de l'attrait qu'ils subissent par rapport à leurs prédispositions intimes, en face d'une doctrine hardie qui les exalte et d'un puissant esprit qui les fascine, l'une en affirmant ce qui les *flatte*, l'autre par son autorité.

Mais se ranger sous la bannière d'un Zola, parce que ses audaces d'expression ont eu l'air

d'apporter une nouvelle formule, n'est-ce pas singulièrement méconnaître les secrètes propriétés de la littérature et de l'art, dont l'ambition ne peut être, au fond, que de nous délasser ou de nous instruire, jamais de nous endoctriner ? Dès qu'ils s'y emploient, ils cessent d'exprimer simplement leur caractère, et prétendent réduire la vérité à leurs bornes, au lieu de fleurir franchement à sa lisière.

On prête à Renan ce mot : « Symbolistes, naturalistes... ce sont des enfants qui se sucent le pouce. » Ce grand sceptique *sentait* bien ce qu'il entendait par là ; et l'on peut affirmer qu'il n'y a d'écoles, en littérature, que pour ceux qui n'ont pas cessé d'avoir besoin d'en fréquenter, à commencer par les chefs, lesquels ne tardent guère généralement à s'apercevoir de leurs insuffisances.

Alexandre Dumas fils s'était permis de dire, en faisant allusion à l'auteur des *Rougon-Macquart* : « Il faut être d'une outrecuidance niaise, voisine de l'hémiplégie ou du *delirium tremens*, pour s'imaginer qu'on fait des révolutions en littérature et qu'on est un chef d'école. On peut avoir autour de soi quelques besogneux, quelques naïfs et quelques malins qui vous disent ces choses-là par nécessité, par ignorance, ou pour se donner le spectacle de la sottise d'un homme célèbre, mais il ne faut pas les croire. » La réponse de Zola est bien instructive, et c'est peut-être rendre service à ceux que travaille le besoin de se placer une étiquette au front, que de la transcrire ici :

« M. Dumas, s'empressa-t-il de riposter, connaît-il la force des légendes ? A-t-il étudié combien une idée toute faite, répandue dans le public, a de la peine à en être arrachée, pour être remplacée par l'idée vraie ? C'est une étude curieuse à faire et qui devrait le tenter, lui qui aime à observer les foules. Eh bien, je lui propose mon cas. Il doit me comprendre. Je parle à une haute personnalité littéraire, qui a dû voir se former beaucoup de légendes autour d'elle. Que ferait-il, à ma place, s'il n'était pas le moins du monde orgueilleux et qu'on l'accusât de l'être ; s'il n'avait pas la prétention d'apporter une formule nouvelle et qu'on lui en imposât une ; s'il vivait en brave homme, trouvant tout chef d'école imbécile, et qu'on voulût à toutes forces faire de lui un chef d'école ? Je m'adresse à sa franchise. Dois-je mettre à nu les quelques amitiés qui m'entourent, montrer que chacun pense à sa façon dans ce petit monde, répéter une fois encore qu'il n'y a ni école ni chef ? Dois-je plutôt attendre que la vérité se fasse ? Évidemment, c'est encore là le meilleur parti. Mais M. Dumas comprendra-t-il au moins, si je me tais, la révolte que peut soulever en moi l'aide inconsidérée qu'il apporte à l'erreur, en acceptant sur ma personne, sans documents, sans contrôle, toutes les niaiseries et toutes les calomnies qui courent les journaux ?... Le jour où un esprit juste, étonné de cet assaut furieux de tous contre un seul, voudra se reporter aux éléments de la querelle, il sera bien surpris de

voir que cet homme a été un simple travailleur cherchant le vrai, niant les écoles, affirmant la seule individualité ; étudiant l'époque en historien, faisant sa propre tâche avec le sentiment de son impuissance et la continuelle peur de n'être pas digne du bruit maladroit qu'on déchaîne autour de lui. »

Peut-être n'y a-t-il pas plus de fondement doctrinal à la réputation de *vérisme* militant faite à MM. Giovanni Verga et Luigi Capuana, si l'on songe surtout que le premier a commencé par une manière conventionnelle fort éloignée du réalisme, et que le second a précisément écrit une satire contre les *ismes* contemporains. L'avènement du réalisme, qui fut ultérieur aux débuts de l'auteur des *Malavoglia*, souligna, du reste, les timidités du tempérament de M. Verga, en provoquant en fait sa seconde manière qui devait être la bonne, et en marquant sa dépendance originelle, vis-à-vis des grands courants littéraires. M. Verga ne pouvait, par suite, se sentir doué pour en constituer un lui-même, s'il l'était excellemment pour se reconnaître. M. Capuana qui a, par contre, témoigné de son esprit critique dans ses études sur le théâtre italien et sur la littérature contemporaine, se vit, au contraire, placé en face de ces courants, et bien en posture pour les distinguer. Son ralliement au réalisme eût donc pu assumer par lui-même une portée théorique, si, trop prompt à l'attaque, M. Capuana ne s'était fait une sorte de mérite qu'on s'explique mal à vouloir que sa *Giacinta*

s'affichât comme un hommage à Émile Zola et que, venant après les *Profili di donne* et les *Paralipomeni al « Lucifero » e al « Giobbe »* de Rapisardi, elle se posât,par ses hardiesses inattendues, comme un réflecteur volontaire et conscient, destiné à la contemplation italienne, des premières *lumières religieuses* de l'auteur de *Mes haines* et du *Roman expérimental.*

Cette ardeur des chefs, aussi bien que des disciples d'écoles littéraires, à exprimer brutalement leurs instincts dominateurs, et la foi vibrante qu'ils manifestent en la légitimité de leurs sentiments, mettent en lumière assez crue ce qu'a de foncièrement combattif leur religiosité atavique. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que, ne se revélant capables d'en contrôler les gestes que lorsque leur apostolat a dû se reconnaître sans effet, ils soient tout à coup portés à renier une ardeur que l'insuccès a dissipée, et aillent jusqu'à ne plus se souvenir du mal qu'ils se sont donné pour s'affubler de ce titre de maîtres, dont la désertion désormais définitive de leurs chaires leur rend, après coup, trop pesant l'honneur certainement immérité. Quand, sincères et tout d'une pièce comme le fut Zola, ils savent, comme lui, se récuser et, tout en abandonnant leurs prétentions, conserver intactes leurs susceptibilités, notre humanité n'a plus qu'à se taire et à les reconnaître. Il en est pourtant qui, au bout de leur mission, d'apôtres qu'ils s'étaient imaginés être, se retrouvent sceptiques et railleurs. L'on se demande s'ils furent jamais

avertis, ou s'ils crurent seulement être nouveaux.

Et nul doute que s'éclairer sur soi et sur autrui, au sens général de la formule, ne soit pour un écrivain — témoin Pascal — une condition essentielle d'originalité. Mais de là à croire que, même basé sur des facultés certaines, le culte de la nouveauté, à lui tout seul, puisse nous tenir lieu de principes ou, au besoin, racheter nos débordements, il y a certainement aussi loin que du mérite d'une pensée indépendante qui serait issue de nos persuasions, au titre intime de sentiments qu'aurait éveillés un faux calcul ou qu'aurait pervertis une illusion. C'est donc vouloir ne se développer qu'à moitié que de s'engager, avant l'heure, dans des chemins mal défrichés, dont l'entrée peut s'offrir à nous somptueusement, mais qui, de toute façon, ne sauraient nous mener que vers d'artificielles perspectives.

Ainsi, un art et une pensée susceptibles de préluder par la suite à des destinées plus méritoires, mais, cependant, trop appliqués à se manifester en dehors de tout contrôle raisonné, ne sauraient, en attendant, rien édifier de défini ni de durable. Sans doute, ils illustrent en quelque façon une période d'assimilation qui, pour exaltée qu'elle paraisse, n'en demeure pas moins informée de sa direction et de ses besoins. Mais ce qui prouve qu'ils sont, en substance, l'expression éphémère d'un état de choses transitoire, c'est que toute pensée inclinée à rechercher son aliment en dehors d'elle et

tout art obstiné à ne vouloir dériver que de cette inclination, s'observent bien plus qu'ils ne fraternisent ; et, même lorsqu'ils vont jusqu'à se contempler l'un l'autre, ou qu'associés à la même tâche, ils marient en fait leurs préoccupations, — c'est moins dans le dessein de s'élever spontanément au-dessus de ce qu'ils aperçoivent sans effort, que dans le but de réaliser ce qu'ils ont simplement prémédité.

Si, comme il résulte des observations qui précèdent, dépasser le visible et l'élargir, est, pour le génie d'une nation, le propre de son heureuse maturité ; et si, par contre, la marque d'un génie sommeillant est autant dans la persévérance enfiévrée d'un public de choix à se rapprocher de ce qu'il a en vue que dans son ignorance volontaire et comme satisfaite de ce dont il ne saurait, malgré tout, s'accommoder, — il devient évident, d'une part, que l'Italie intellectuelle et littéraire contemporaine n'est guère en mesure, en ce moment, de songer à s'affranchir de l'assujettissement dans lequel elle s'est enlisée, d'autre part, que sa vitalité n'est pas en cause, puisque celle-ci ressort suffisamment, aussi bien des enthousiasmes que suscitent parfois les victoires significatives dont elle se glorifie, que des dédains que soulèvent ses antipathies caractérisées pour des formes exotiques d'émotion et de style, opposées à son tempérament. Ainsi s'est-elle passionnée tour à tour, sous les étiquettes de vérisme et d'idéa-

lisme, pour des formes d'art en définitive expressives et intelligibles, et par contre, a-t-elle repoussé en littérature, sinon toujours en peinture et en musique, la forme purement symboliste et décadente, à laquelle elle a légitimement reproché d'abuser des termes abstraits dérivés, et de viser témérairement à *donner l'illusion* hallucinatoire du recul des choses vers leur principe ou leur noumène protéen.

Il ne s'agit pas, comme bien l'on pense, du symbolisme de Lamartine et de Hugo, lesquels ont fait honneur au symbole et non à l'isme, qui ont accueilli le premier où ils pouvaient, et alors qu'il fallait, puisque, aussi bien, aucune littérature ne peut l'éviter systématiquement, et qu'il n'est d'ailleurs décevant et brumeux que lorsqu'on aspire à le condamner à l'être. L'on peut même dire que, de ce symbolisme, les plus grands esprits ont eu le sens et l'inquiétude, à preuve leur sympathie manifeste pour la musique des sons et la musique des paroles, toutes deux conductrices de symboles, parce que toutes deux distantes de la réalité sensible et voisines de nos susceptibilités émotionnelles. Dante, Shakespeare, Nietzsche eurent de l'enthousiasme pour la musique ; ils eurent, par suite, le goût de la forme littéraire harmonieuse, sinon proprement musicale. C'est à travers cet enthousiasme que le symbole s'infiltra jusque dans leur contexture sentimentale. De nos jours, M. Gabriele d'Annunzio devait essayer d'atteindre à un style rythmique et suggestif,

tout en évitant la fluidité, l'illogique et l'invertébré du tour mallarméen.

Or, si M. d'Annunzio a robustement dédaigné le décadentisme, lui qui a dû être plus porté que les symbolistes à subir la magie du symbole, l'on comprend que la littérature italienne qui, en général, ne l'a pas recherché pour lui-même, ne se soit pas souciée esthétiquement du symbolisme. Elle a prouvé par là que tous les courants ne finissent pas par trouver accès chez elle, et que son génie, pour soumis qu'il paraisse, n'en a pas moins ses convenances.

Et si l'on remarque que M. d'Annunzio a beaucoup mieux réussi à envelopper de mélodie sa prose que ses vers, l'on sera tenté de croire que Wagner n'a pas en vain introduit en musique le sens des combinaisons spontanées que ne gêne pas une détermination formulaire inflexible, et qu'exalte son système de la mélodie infinie. Nous entendons dire qu'en introduisant en musique une souplesse et une malléabilité correspondantes aux visualités mouvantes et changeantes du symbole, Wagner a été plus avisé que personne, comme styliste musical, puisque la musique est surtout suggestive, jamais *réalisable*, uniquement *sentie*, par suite d'essence émotionnelle, comme l'est aussi la nature du symbole, et qu'elle peut d'autant mieux le suggérer que sa sonorité a une ampleur plus libre et plus enveloppante. La musique de Verdi peut paraître suffisante à ceux qui tâchent d'objectiver leurs impressions, et qui

aiment un mouvement cadencé et, pour ainsi dire, représentatif. Celle de Wagner répond seule tout à fait aux dispositions des tempéraments hardis et actifs que l'impression d'un mécanisme étroit et apparent décourage, qui tiennent à ne pas sortir des bornes espacées de leur fantaisie et qui, trouvant en eux-mêmes le pouvoir de transformer leurs impressions en sentiments, y puisent également celui de les contempler dans leur métamorphose. Entre les spectateurs qu'*avertit* l'orchestration réaliste de Verdi, que déconcerte une musique plus raffinée et ceux que féconde et dilate le symbolisme wagnérien, il y a toute la gamme d'états émotionnels qui vont du psittacisme à l'animisme.

Il est évident qu'en musique le symbolisme n'a pas les mêmes raisons de redouter le décadentisme qu'en littérature ; et peut-être même, le redoute-t-il davantage en littérature qu'en peinture. L'on peut donc croire que les Italiens, qui l'ont évité en littérature, n'ont pas eu de la peine à l'éviter en musique et en peinture, si l'on imagine surtout ce qu'eussent dû être une peinture et surtout une musique décadentes pour sembler tour à tour, et toutes proportions gardées, aussi décadentes que la littérature des René Ghill, des Viélé-Griffin, etc...

Il n'en reste pas moins que, dès que le symbole vise à accaparer une place, soit en littérature, soit en peinture, soit en musique, au lieu d'attendre que le poète, le peintre ou le musicien, jugent opportun de lui en consen-

tir une, — comme à une simple figure qui, par elle-même, ne serait rien, mais qui pourrait servir à l'ornement d'un ensemble, — la littérature, la peinture ou la musique qui l'accueillent sans réserve, cessent d'être sympathiques à l'esprit ou à la raison, parce qu'elles visent à ramener ceux-ci à leur dégradation.

A vrai dire, c'est surtout en littérature que ce phénomène s'est manifesté; et peut-être le symbolisme proprement dit, c'est-à-dire compréhensible et non logarithmique, est-il déjà, par lui-même, tendancieux et menaçant, comme l'est celui d'Ibsen et même celui de d'Annunzio. Chez l'un, il est idéal, chez l'autre plastique; chez tous deux, il apporte un peu plus que la raison ne souffre, tour à tour une sentimentalité philosophique et une sentimentalité esthétique. Plus mesurées, celles-ci eussent flatté honnêtement notre imagination et notre sensibilité. Impérieuses comme elles sont, nous leur reprochons d'être, tour à tour, un signe d'inéquilibre mental chez Ibsen, d'hypertrophie affective chez d'Annunzio.

En peinture, l'on imaginerait encore comment un artiste pourrait laisser son pinceau glisser sur les formes réelles, et ne fixer des choses que l'auréole où nos sentiments les font reculer et s'évanouir, — travail d'hercule pour quiconque saurait ce qu'il entreprendrait et *verrait* l'invisible qu'il voudrait suggérer, jeu de carabin en rupture de classes pour tous ceux qui ont le goût de certaines stupéfactions et

qui ne redeviennent eux-mêmes que le jour où la foule, enfin édifiée, les décide à se dévisager sans rire.

Par contre, en musique, il semble qu'il soit précisément impossible de ne pas écrire *en profondeur* et de ne pas laisser dans l'ombre les sensations que l'on veut transposer, car, en définitive, Verdi a écrit en profondeur. Sa musique peut, à la rigueur, se passer du commentaire librettiste, bien qu'elle doive d'être aux situations qu'elle a voulu rendre, et qu'elle soit plus apparente que la musique wagnérienne, dont aucune idéalité définie n'informe l'allure et le style. La distance entre ces deux musiques et ce qu'elles nous communiquent de presque contradictoire est, au reste, dans la nature de l'inspiration qui les a créées, non dans notre sens auditif isolé. Les deux musiques signifieraient à peu près la même chose au gré d'une oreille qui se bornerait à vouloir goûter un plaisir physique. Tout au plus, celle-ci distinguerait-elle dans l'expression générale, selon que le mouvement des sons serait plus rapide ou plus lent, plus pressant ou plus doux, plus fougueux ou plus apaisé, plus imprévu ou plus pénétrant, certains degrés de qualités. Mais cette distinction elle-même n'irait pas jusqu'à informer un auditeur vulgaire de la différence de tempérament des deux compositeurs.

Ceux-là se rendent compte que la musique de Verdi nous effleure seulement et ne nous détache pas, — non pas des situations qu'elle accompagne,

— mais simplement des choses, qui, en écoutant *Tristan et Yseult,* se sont sentis isolés du monde, rendus à leur rêves, rivés à leurs illusions, confiés à leurs sentiments, sans espoir de se retrouver, sans désir d'y tâcher. Et s'ils ont pénétré jusque dans la conscience de l'auteur qui a ainsi vibré musicalement jusqu'au paroxysme, ils l'auront soupçonné d'avoir prémédité les effets de sa phrase, et, cette phrase, d'être la résultante audacieuse d'une hypertrophie du sens émotionnel ?

En résumé, dès que, sous une forme ou sous une autre, le symbole aspire à se systématiser aux dépens des apparences, pour les noyer dans l'indéterminé et l'absolu, notre imagination s'exalte, mais notre esprit souffre et se lamente. En littérature, il distrait, — en peinture, il décourage, — en musique, il affole. Les Italiens, n'ayant pas eu à créer le genre, et ayant eu à choisir entre ce genre et des formes d'art plus voisines de l'esprit, ont opté pour ces dernières, tout en n'évitant pas le symbole alors qu'il leur convenait de s'y élever, mais sans s'y perdre ou même s'y attarder. Logiquement, ils ont tenu à toute la clarté possible en littérature; et même en reflétant Nietzsche, ils ont été plus mesurés que lui ; tout au plus, quelques verlainiens atténués ont-ils marqué passage en poésie, et un ibsénien comme M. Butti s'est-il appliqué parfois à nous surprendre, tout en se faisant du reste écouter. — En peinture, les excès ne furent pas appréciables,

et nous avons vu qu'en musique, on ne risque guère d'être *inintelligible*, si l'on peut y être transcendant, puisque l'on ne peut éviter d'y être symbolique, ou, plus proprement, émotionnel. Mais il est à noter que, là encore, la mesure italienne a su transparaître à travers les assimilations prudentes de sa récente école.

Ce n'est guère assez néanmoins pour que nous perdions de vue le fait que l'Italie contemporaine n'est jusqu'ici parvenue qu'à se maintenir *attentive* en face des multiples et successives manifestations de la pensée et de l'art européens; — avec quelle poignante irrésolution d'ailleurs, on s'en doute bien en songeant que l'œuvre de Leopardi, de Manzoni, voire celle d'Ippolito Nievo (l'auteur des *Confessions d'un octogénaire*) n'apparurent prodigieuses que lorsqu'on les vit prédestinées à demeurer isolées et fécondes. Et si, parmi les vivants, il est des talents de premier ordre qui, avec de meilleures disciplines, eussent pu achever de donner d'eux une idée impressionnante, il n'en est guère qui aient réussi à exprimer proprement le génie italien, ou à éclipser tant soit peu les gloires étrangères dont, à tort ou à raison, ils ont tour à tour envié l'éclat et la fortune. La première marque que les modernes ont donnée de leur dépendance idéale a été leur précipitation à se ranger en regard des doctrines qui les ont séduits, avec un enthousiasme et une fougue plus méritoires que réfléchis.

Que nous sommes loin, avec eux, du naturel et de la sûreté d'inspiration de l'auteur des *Fiancés!* Manzoni, même lorsqu'il pressentit le réalisme comme procédé d'art, ne fit en réalité qu'orienter ses préférences ou que flatter ses prédispositions de peintre. C'est pourtant contre une attitude aussi normale et aussi saine que, de nos jours, les *véristes* ont cru devoir réagir. Quelle meilleure preuve du peu d'*avertissement* intime et de spontanéité des modernes. Au reste, regardons-les faire et se dépenser.

M. d'Annunzio, ayant tour à tour imité Carducci en poésie et les naturalistes en prose, considère, après coup, le mouvement social russe, puis s'empresse de régler ses enthousiasmes individualistes sur la lettre des nouvelles théories révolutionnaires de Nietzsche. Celles-ci viennent, en effet, de surgir spontanément et comme en terrain inculte, de l'humus naguère fécondé par la doctrine de la sélection naturelle. D'autre part, les véristes et les idéalistes — ceux-ci, d'abord timides, puis décidés et coercitifs, en face de ceux-là, d'abord audacieux, puis tenaces et intransigeants — ont hâte de contracter, — les uns envers les théories scientifiques, psychologiques et matérialistes écloses en France, en Angleterre, en Allemagne, et, plus directement, envers les groupes des habitués de Médan, comme envers leurs précurseurs Balzac et Flaubert ; les autres envers les chefs français de la réaction contre le réalisme philosophique et l'empirisme scientifico-artistique, c'est-à-dire

envers MM. de Vogüé, Alexandre Dumas fils, Édouard Schuré, Rod, etc., — une dette aussi franche qu'irréfléchie. Tous empruntent quelque chose de leur tour psychologique à Stendhal et à Bourget ; et tous sentent, à part eux, qu'ils se combattent au lieu de simplement s'affirmer. Les uns et les autres laissent, du reste, s'infiltrer dans leurs œuvres des éléments issus des deux théories, — preuve absolue qu'en littérature on ne s'isole jamais complètement et que la volonté de la lutte y est beaucoup moins dans les consciences qu'au bout des plumes. Tour à tour les deux camps *reflètent*, par opposition, — l'un, les idées scientifiques de Jacob Moleschott, les idées philosophiques de Ludovic Büchner, les idées mécaniques de Gustave Kirchoff, les idées sociologiques de Comte et de Carl Marx ; l'autre, les idées *positivo-métaphysiques* de M. Brunetière, de M. J. Balfour, de Balfour-Stewart, de Tait, les idées scientifiques de Frédéric Schlegel, de M. Alfred Fouillée, les idées religieuses de M. Paul Renaudin et les idées sociologiques de M. Paul Desjardins.

En politique, le mouvement socialiste allemand avec Liebknecht, puis Bebel, français avec Eugène Fournière, puis Jaurès, inspire et conduit en quelque façon le mouvement socialiste italien que dirigent Turati, Ferri, Costa, etc.

En musique, Wagner domine et le sentiment français aussi ; et, en définitive, — depuis Verdi, Donizetti et Bellini, — rien de fort ni de pro-

fond, de Puccini à Smareglia, de Mascagni à Filiasi.

M. Adolphe Brisson avait apparemment raison de regretter, l'année dernière, que la partition de la *Siberia* du maestro Giordano fût la seule, parmi celles que la saison italienne avait fait connaître à Paris, qui ne fût pas tirée d'un sujet français. Et le même M. Brisson n'avait pas tort d'ajouter qu'il serait heureux que l'Italie comprît combien son agitation extérieure, à laquelle elle semble beaucoup tenir aujourd'hui, est la chose la plus vaine du monde, le sentiment seul étant musical et pénétrant.

Sentir, être soi, rien que soi ! La peinture italienne y aspirait encore avec Michetti, Carcano, Dalbono, Costa, Signorini, Segantini ; elle y aspire toujours un peu, mais combien moins, avec Fragiacomo, Bezzi, Tito, Ciardi, Nono, Coleman, Carlandi, les deux Gioli, Gola, Mariani ; elle n'y aspire plus du tout avec Nomellini, Tavernier, De Karolis, Chini, Strobel, Gelli, Morbelli, Previati, Cannicci, Parisani, Byam-Shaw, Dall'Oca-Bianca, etc., lesquels, dans le pays le plus régionaliste du monde, se sentent fatalement entraînés à se dépouiller de toute personnalité, preuve que le régionalisme mal entendu conduit immanquablement au superficialisme, c'est-à-dire à l'absence de tout dynamisme intellectuel et moral.

Et que l'on note que les modernes dont il est ici question, absorbent à peu près complètement l'attention de l'Italie contemporaine. Les fortes têtes de la génération précédente sont oubliées

ou à peu près. Si, de 1866 à 1904, c'est-à-dire en trente-huit ans, il s'est vendu 55.000 exemplaires de *Miei ricordi* de Massimo d'Azeglio, 34.000 de *Volere è potere* de Lessona, — par contre, les *Confessioni d'un metafisico* de Mamiani et ses *Prose letterarie* sont absolument négligées. Les œuvres de Niccolini, d'Aleardi, de Gino Capponi, de Vito Fornari, du père Tosti, de Cantù, de Marco Tabarrini, de Giovanni Mestica, de Bonghi, etc., sont loin d'avoir la popularité à laquelle ils eussent eu droit. Quant aux *Lezioni di storia* de Ranalli, aux *Vita e tempi di Valentino Pisani* de Bonghi, à *l'Arte nella vita degli artisti* de Pietro Selvatico, — ces ouvrages tirés à 1.500 exemplaires par la maison Barbera, n'ont pu être écoulés en trente-sept ans. Les 2.000 exemplaires des *Scritti inediti* de Machiavel, réédités par la même maison, attendent bien, eux, depuis quarante-sept ans.

Que sera-ce de l'œuvre des récents disparus qui n'ont pas prétendu à la gloire de ces grands noms ? Que sera-ce d'un Emilio de Marchi, non seulement comme homme et comme citoyen — et il fut presque unique — mais comme éducateur et comme écrivain; d'un Felice Cavallotti, non pas seulement comme patriote — et il fut rare — mais comme poète et comme dramaturge ; d'un Enrico Nencioni, comme lettré et comme critique; d'un Giovanni Bovio, — esprit dévoyé certes, mais néanmoins lourd d'originalité, — comme homme politique, comme philosophe, comme écrivain, comme encyclo-

pédiste; d'un Giulio Pisa, comme artiste et comme penseur ; d'un Enrico Panzacchi, lequel sut être, non certes avec génie, mais avec une particulière et constante séduction, poète, comédiographe, nouvelliste, orateur, critique et journaliste ; d'un Giuseppe Caprin, comme évocateur d'histoire nationale; d'un Ettore Socci, comme homme de droiture et d'idéal, aussi bien que comme législateur; d'un Tullo Massarani, comme poète concis et pénétrant, comme artiste sincère et persuasif, etc. (1)? Il ne faut pas être grand clerc pour prévoir qu'ils auront, dans peu d'années, le sort des esprits brillants de la génération qui les a précédés.

Cette génération eut, certes, ses poètes, ses romanciers, ses dramaturges, ses critiques, ses peintres. Mais qui s'attarde à parler d'eux, à se souvenir seulement d'eux ? Nous ne parlons pas de Giovanni Prati, le célèbre poète d'*Edmenegarda* qui fut plus spontané, plus voyant qu'Aleardi et que Carducci, bien qu'on les lui ait tour à tour opposés, — sans doute parce que le premier a eu plus de forme et le second plus de pensée. Son lyrisme a été trop coloré, trop heureux, trop naturel, trop vif et trop chaud, pour que l'Italie ne le porte pas longtemps dans son cœur et ne sente intérieurement qu'il a été son vrai dernier poète. Si nous exceptons encore Nicolo Tommaseo, écrivain plein d'allure et de style, tempérament de poète et

1. Mentionnons ici le spirituel fondateur de l'inoubliable *Don Chisciotte*, Arnaldo Vassallo, dit *Gandolin*, mort en août 1906.

de penseur, nature juste et droite inclinée vers une conscience avertie et transparente, nous aurons très largement accueilli les principaux titres de la Renommée à la gratitude posthume de toute une pléiade.

Mais tant d'autres, un Mercantini, un Regaldi et les brillants poètes que surent être Paolo Fambri, Jacopo Cabianca et Francesco Dall'Ongaro, pour le plus grand honneur du groupe des poètes de la Vénétie auquel ils appartinrent? Dall'Ongaro, l'auteur des *Stornielli politici*, fut le premier protecteur — combien ému — de Giovanni Verga, qui lui avait soumis le manuscrit de la *Storia d'una capinera*.

Arnaldo Fusinato et Luigi Carrer firent partie du même groupe. Le premier, poète à l'inspiration variée et facile, tour à tour léger, brillant, se fût peut-être imposé s'il avait su être moins négligé et moins épris d'actualité, bien qu'il ait dû, une fois, à son modernisme, de concevoir une belle ode, celle sur *La dernière heure de Venise*. — Luigi Carrer, admirateur et souvent disciple de Foscolo, fut un poète romantique élégiaque. Lettré presque classique, il fut l'ami de Manzoni, de Cantù et d'Andrea Maffei. Il chanta passionnément Venise, où il vécut d'ailleurs, cependant que Byron et Shelley y échangeaient leurs entretiens mémorables. Plus pur peut-être et plus limpide que Prati dans ses ballades, il devra à l'une d'elles, *L'hurrah des cosaques*, de figurer toujours dans les anthologies. On discerne pourtant dans son œuvre

l'influence simultanée de Byron et de l'auteur du *Crépuscule des dieux*.

Et Tommaso Grossi, le poète des larmes, le fameux auteur du fameux poème *I lombardi alla prima crociata* ? Et Giuseppe Revere dont ce fut l'honneur qu'un public médiocre l'ait toujours dédaigné, et qui mania une langue presque aussi classique que celle de Guerrazzi ? Et les satiriques Giusti, Pietro Buratti, Carlo Porta et Baffo qui, à la tête d'une sorte de pléiade, remirent en honneur, au début du siècle passé, les traditions du XVIIIe ?

Quelques peintres surnagent peut-être aussi dans cette dérive fatidique de la gloire, à laquelle ceux-là seuls résistent d'ordinaire qui, de leur vivant, n'ont pas eu pour souci direct de se préparer à lui résister : un Eleuterio Pagliano, élève de Sogni et de Sabatelli et disciple de Francesco Hayez, ce dernier peintre net et probe, gloire de cette peinture romantique que contribuèrent à illustrer Focosi, Antonio Zona et Giuseppe Bertini ; un Domenico Morelli, esprit ouvert à toutes les compréhensions, hostile aux préjugés mesquins et en mesure de savoir, ainsi qu'en témoigne sa correspondance avec Pagliano, combien le régionalisme est funeste à l'art ; Monteverde, auteur du fameux *Franklin* ; Mosè Bianchi, le peintre de Chioggia, et Tranquillo Cremona, le peintre-poète de l'idéal humain, — tous deux coloristes originaux, peintres de race, n'ayant écouté qu'eux-mêmes, après que l'étude de Tiepolo leur avait nécessaire-

ment beaucoup appris, et s'étant, plus d'une fois, victorieusement attaqués aux étroitesses de l'académisme ; Gerolamo et Domenico Induno, auteurs de toiles représentatives ; Favretto, expert dans les marines, si définitif et si vrai dans son *Traghetto della Maddalena*; Michetti enfin, ce peintre de génie.

Avant de passer à la section des auteurs dramatiques, il convient peut-être que nous évoquions un moment une contemporaine à qui ces auteurs ont, pour la plupart, beaucoup dû, et qui, elle du moins, n'est pas effacée, Mme Adélaïde Ristori (marquise Capranica del Grillo). Elle a droit à notre souvenir, non sans doute parce qu'elle passe pour avoir été l'élève originale et forte de la célèbre actrice Carlotta Marchionni, et parce qu'elle fut la contemporaine de Luigi Vestri, — le fameux acteur de la Reale Compagnia au service du roi de Sardaigne, — mais bien, parce que, interprète aux intuitions divines, comme la qualifia son confrère Gustavo Modena, elle fut, par ailleurs, l'inspiratrice de la *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico. Cela est un titre de gloire, à coup sûr. Et, d'ailleurs, rappeler son prestige et sa séduction, c'est rendre hommage, en passant, à sa glorieuse vieillesse, dont les derniers hivers se réfugient à Rome, et les étés, non loin de Moltrasio où mourut la duchesse de Plaisance, fille du maréchal Berthier, dans cette *Villa Maria* — du nom de sa fameuse propriétaire Maria

Rattazzi — dont le toit pointu, de style septentrional, contraste si suggestivement avec la grâce caressante du plus pur paysage lombard.

Elle seule demeure donc (1), vivante incarnation d'une époque passionnée, à laquelle l'art romantique constitua un cœur et des sens aussi douloureux qu'exaltés, et qu'enivrèrent les accents tour à tour enflammés et pitoyables d'un Hugo, ceux plus pénétrants d'un Lamartine, les sanglots d'un Schumann, les mélancolies d'un Chopin, les plaintes tragiques d'un Donizetti et d'un Verdi. Il semble qu'elle ait eu plus de génie que la Duse, plus de grandeur dans l'action, plus de majesté dans le geste, plus de style dans l'attitude, plus de pénétrante douceur et de persuasion dans la voix, — voire enfin plus de simplicité. On l'a souvent opposée à la célèbre Rachel trop classique, trop gouvernée par son génie discipliné, et de qui Verdi a pu dire qu'elle avait un morceau de sucre dans la poitrine, au lieu que — toujours d'après lui — la Ristori y avait un cœur. Peut-être fut-elle plus franchement sentie, mieux comprise que ne l'est aujourd'hui la Duse qui, d'ailleurs, a toujours aimé, semble-t-il, s'envelopper de mystère et d'imprécision. En tout cas, de l'aveu de Tommaso Salvini qui, avec Gustavo Modena et Ernesto Rossi, lui tint tête dans les drames de Shakespeare, de Schiller et d'Alfieri, elle était «belle comme une madone de Raphaël aux for-

1. Mme Ristori est morte à Rome le 9 octobre 1906, âgée de 85 ans.

mes flexibles et attirantes. » On l'admirait tout autant sous les traits de Lady Macbeth qu'elle incarnait de façon terrifiante, que sous ceux de la *Locandiera* de Goldoni où elle savait se montrer égale à la légèreté brillante, à la grâce ailée, à l'aimable et condescendante aménité des créations du précurseur vénitien. Il suffit de recueillir son aveu, à savoir que jamais le public assemblé au théâtre ne lui inspira de la crainte, pour mesurer toute l'exceptionnelle spontanéité de son génie scénique, en songeant surtout qu'il ne pouvait entrer dans la psychologie d'une nature aussi franche et aussi résolue, aucune superbe volontaire, calculée, en dehors de la grave et tranquille audace de son âme forte et fière.

Quand on réfléchit à tous les dons de sensibilité et de raison dont des acteurs comme Ferruccio Benini, — le célèbre interprète des œuvres de Goldoni, de Gallina et de Selvatico, — comme Novelli — qui d'un drame défectueux tel que *Le Père Lebonnard* est parvenu à donner une idée aussi impressionnante — dont des artistes comme la Ristori et la Duse offrent en eux l'harmonieux assemblage, n'est-on pas tenté d'accorder à la représentation scénique une part aussi large dans le succès et dans le relief d'une œuvre que celle dont l'auteur de cette œuvre s'est vu rétribuer ? Un auteur de talent et un acteur de génie ne paraissent-ils pas, au reste, doués en commun d'un sens représentatif également remarquable et puissant, reconnaissable chez l'un grâce à la qualité de l'inspiration

et de la facture, chez l'autre, grâce à celle de l'intuition et de l'attitude ?

Est-il étonnant, après cela, que la Ristori nous paraisse associée, en quelque sorte, à la mémoire d'Antonio Somma et de sa tragédie *Cassandra*, — tragédie classique de sujet, romantique de forme — qui fut la dernière œuvre interprétée à Milan par l'illustre comédienne? — Parlerons-nous de Paolo Giacometti qui, malgré ses quatre-vingts pièces, aurait tout à fait sombré dans l'oubli, s'il n'avait pas eu la bonne fortune de voir un jour accueillir par la grande actrice sa *Marie-Antoinette*, d'une médiocrité tout juste rachetée par le relief frappant qu'y trouva, comme par miracle, la figure de Mirabeau? — Carlo Marenco ne doit-il pas à la même fée d'être encore resté, pour le bibliophile érudit, l'auteur de *Pia dei Tolomei* ?

Il en est cependant que leur seul mérite eût dû imposer à la mémoire de l'Italie contemporaine. Paolo Ferrari fut — avant Achille Torelli, le célèbre auteur des *Maris*, — un auteur dramatique distingué, à qui l'on est redevable de la création de quelques types définitifs. Celui du proverbial Marchese Colombo aurait droit, à coup sûr, à une survie plus apparente. — Qui se souvient du comte Giovanni Giraud que Beyle estima fort, et qui fut l'auteur applaudi du *Précepteur dans l'embarras*, du *Galant homme par transaction*, des *Jaloux fortunés*, plus tard joués par la Ristori ? Et d'Alberto Nota, contemporain de Marenco et de Silvio Pellico, etc., lequel

sut, tour à tour, être bon classique dans *Le philosophe célibataire* et bon réaliste dans *Les premiers pas vers le mal?...* (1). Autant vaut clore le paragraphe et passer aux critiques.

Il y a peu d'années, à peine neuf, que le journaliste innovateur de la Révolution, Leone Fortis, est mort. Ses admirables *Conversazioni* de l'*Illustrazione Italiana* ont réfléchi toute une période de la vie de la Péninsule. Génie anecdotique doué d'une mémoire extraordinaire, âme distinguée, quoique farouche et quelque peu ténébreuse, — romantique ardent, il eut le sens de la couleur et de l'intonation chères à son école, et fut bien supérieur à ses concurrents du journalisme politico-littéraire, à Locatelli de la *Gazzetta di Venezia*, à l'épicurien Pezzi de la *Gazzetta di Milano*, à Carlo Pisani du *Rinnovamento*, et même à celui qui parut être son émule en critique, à Rovani. — Vittorio Bersezio, qui bénéficia de la renommée de Fortis, grâce à une faculté d'improvisation analogue à celle de son maître, a beaucoup dû à ce dernier. — Fortis commença par être poète et fut également dramaturge, avant de se révéler le brillant critique dont l'Italie s'est enorgueillie. Nous citerons, parmi ses œuvres dramatiques, une comédie : *Industria e speculazione,* quelques drames : *La*

1. Rappelons Cletto Arrighi, mort dans la misère, le 4 novembre 1906. Il fonda le théâtre dialectal milanais, et fut l'auteur de la fameuse pièce *El milanes in mar*, représentée environ sept mille fois.

duchesse de Praslin, — c'est-à-dire Fanny Sebastiani qui avait épousé le duc de Choiseul-Praslin et qui fut tuée par lui, — *Camoëns, Cuore ed arte*, ce dernier interprété pour la première fois à Milan, en 1852, par la caractéristique actrice polonaise Fanny Sadowsky (1), et celui de ses drames qui affermit relativement sa renommée.

Parlerons-nous de Ruggero Bonghi à qui Milan délivrée et alors intellectuelle, a dû d'être saluée du titre de *capitale morale* de l'Italie ; de Michele Uda et de ses brefs et substantiels feuilletons dramatiques ; de Carlo Mascheroni et de ses *Ciarle cittadine* ; de Vincenzo Broglio et de ses chroniques pittoresques ; de P. F. Ferrari, qui succéda à Uda dans le *Pungolo* de Fortis et qui fut le plus intime ami de ce dernier ; de Filippo Filippi et de Franco Faccio, tous deux célèbres critiques de littérature et d'art ; de Luigi Archinti, que son enthousiasme pour le vérisme porta à défendre, en littérature : les idées des innovateurs Boito et Emilio Praga, en peinture : celles de Mosè Bianchi, de Tranquillo Cremona et de Daniele Ranzoni ?

Saluons enfin deux ou trois romanciers, un peu pour faire honneur au genre, mais surtout pour n'avoir pas l'air de nous dérober, car ici les demi-oubliés n'existent plus. Il n'y a que des cadavres. Tel le marquis Luigi Capranica qui a écrit *Giovanni dalle Bande nere*, parmi d'autres romans historiques sur le modèle de ceux de

1. Morte à Naples le 2 novembre 1906.

Massimo d'Azeglio ; tel Paolo Ferrari qui eut jadis la chance — bien extraordinaire en Italie — de faire agréer un roman-feuilleton ; tel Iginio Ugo Tarchetti, l'écrivain-soldat mort prématurément, dont on a loué les nouvelles à la Hoffmann ; telle enfin, ou à peu près, Mme Luigia Codemo, qui nous a légué un roman historique plein d'originalité et de vie : *La speculazione in casa*, etc.

Que nous sommes loin, dans cette troisième Italie à laquelle la forte vieillesse de Carducci est tout juste parvenue à imposer un masque d'idéalité finissante, de l'approche tant souhaitée d'un traditionalisme assez dégagé des préjugés de matière pour confondre, en une étroite alliance, l'esprit régional avec le souci, non pas seulement moral, mais physiologique, — d'une nationalisation régénérative des tempéraments. Car, tout en observant, à la décharge de certaines sensibilités plus conscientes, qu'il est une Italie pas toujours officielle, laquelle témoigne souvent d'un sincère désir d'honorer ses morts illustres, nous ne saurions aller, en le constatant, jusqu'à nous méprendre sur la nature de la tenue de l'esprit public italien.

On a fait beaucoup de bruit, en 1888, autour de la constitution d'une *Société dantesque* ayant pour objet apparent d'encourager l'étude de la vie, de l'époque et des œuvres d'Alighieri. On a dit que c'était là un fait réconfortant. Oui, sans doute. Mais a-t-on eu raison d'ajouter que ce

fait était suffisamment indicateur de l'existence, en Italie, d'une orthodoxie intellectuelle et esthétique, sensible et rigoureuse ?

Il était vraiment temps qu'une semblable société se constituât dans le pays auquel le divin Poète a filialement légué son immortalité ; car, bien avant 1888, des sociétés, ayant pratiquement le même but, existaient déjà dans plusieurs pays d'Europe et même d'Amérique. Sans doute, la complaisance avec laquelle cette Société voit aujourd'hui progresser son idéal à l'étranger, est manifestement toute à l'honneur de son esprit de suite et de son activité. Mais son but est au moins aussi politique que littéraire.

Combien, pourtant, le désintéressement le plus absolu aurait été normal et convenable avec une matière aussi suggestive par elle-même, et aussi digne de nos spontanéités les moins ombrageuses, les *Études dantesques* de Mme Lucie Félix-Faure-Goyau suffiraient, à elles seules, à nous en donner une illustration. Et que ces études réellement pénétrantes d'une poétesse qu'un sens tout intérieur du beau familiarise d'instinct avec les secrètes harmonies de la pensée et du rythme, aient mis en évidence Mme Faure-Goyau en Italie, nous nous en persuadons en trouvant de ses vers en tête du luxueux in-quarto d'environ 800 pages, intitulé *De Dante à Leopardi*, qui fut publié naguère par les soins du docteur Hoepli, à l'occasion des noces de Michele Scherillo avec la fille de cet esprit ouvert et éclairé que fut Gaetano

Negri, — et avant soixante-dix études d'histoire littéraire et civile, de philosophie, d'archéologie, de folklore, signées de maîtres spécialistes italiens et étrangers. Ce qui fait la saveur des études de Mme Faure-Goyau, saveur tout intime qui manque aux études analogues entreprises par plus d'un Italien, c'est la prépondérance où s'y maintient le sentiment intuitif sur le souci critique littéral et formulaire. Il ne faut pas être grand clerc pour s'apercevoir qu'il y a dans ce souci, quand il est exclusif, non seulement un défaut de perspective, mais, qui plus est, une absence déconcertante de docilité sentimentale.

Au reste, parmi les signes dincertitude, de méconnaissance de soi, d'insécurité, qui pullulent autour de l'idée italienne, un des plus angoissants, à l'heure où nous sommes, c'est que tous les artistes en renom, et spécialement les écrivains de l'Italie contemporaine, paraissent avoir — nous allons bientôt l'observer en détail — largement donné leur mesure, et d'autant plus qu'empêtrés, à peu près tous, dans des erreurs d'idées, il leur est de moins en moins aisé d'être désormais, non pas même avisés, mais simplement dociles.

Or, on ne progresse pas sans docilité. Et, peut-être, une des causes apparentes de ce précoce crépuscule que nous voyons s'étendre rapidement à l'horizon italien, réside-t-elle dans cette intransigeance critique qui, en s'attaquant à toutes les initiatives d'art et de pensée tant soit peu

personnelles, rend par là même inféeondes les meilleures bonnes volontés, et impossible toute spontanéité vraiment organique. Sous sa tyrannie — nous l'avons pu voir au cours de cet exposé, nous le verrons mieux dans les chapitres qui vont suivre — les lettrés et les penseurs, trop soucieux, avant tout, de ne pas s'entendre les uns les autres, le sont nécessairement aussi de ne pas se découvrir. D'où un effort général hybride qui, en définitive, dévie au dehors et imite plus qu'il ne crée.

Il est pourtant un traditionalisme large, à la lumière duquel les véristes devraient voir qu'un mystère flotte au-dessus de nous, qui nous exonère en quelque sorte d'autrui pour nous laisser à nous-mèmes, et aux suggestions duquel les idéalistes, à leur tour, pourraient aisément devoir de se douter qu'une réalité nous environne, qui limite en fait nos indépendances et oriente d'elle-même nos virtualités. Le début du XIXe siècle avait les yeux exclusivement rivés sur le passé. Sa philosophie était traditionaliste avec excès et ne créait pas. La philosophie de l'Italie contemporaine se veut uniquement compréhensive. Il est à peine besoin de dire qu'elle ne crée pas non plus.

L'orthodoxie n'est-elle pas, de toute évidence, dans le passé et dans le présent, dans le sentiment et dans la raison d'accord et marchant de front ?

Souhaitons donc à la vitalité séculaire d'une race, qui, malgré tout, ne cesse d'affermir ses

artistes et ses philosophes dans leurs raisons de ne pas désespérer d'eux-mêmes, souhaitons à cette race qu'une foi mieux comprise en des vertus ataviques irrécusables, lui apporte bientôt, avec une nouvelle aube, le sens jamais tardif des disciplines spirituelles qui lui permettront de jouir du soleil de l'art resplendissant encore sur ses destinées.

CHAPITRE II

Poètes.

Plus on considère le mouvement poétique d'une nation dont on s'est efforcé de suivre attentivement la courbe, plus on discerne, dans la somme de vitalité qu'il manifeste, la part prépondérante de l'imagination et de la sensibilité. L'on s'explique ainsi que, depuis longtemps, de très grands poètes comme Parini, Foscolo, Leopardi, Giusti, n'aient plus à nous offrir que de courtes pièces détachées où leur physionomie se soit maintenue vivante. Leur œuvre a d'autant mieux reculé qu'elle s'est davantage inspirée des circonstances et s'est appliquée à s'assimiler des éléments composés. Il ne reste, à vrai dire, de leurs chants, que ces quelques notes qui sont, pour ainsi parler, jaillies du profond de leurs âmes, et ont trahi peut-être, — révélé, en tout cas, leur humanité. Ce qui continue de nous captiver en eux, c'est ce par quoi nous nous rapprochons d'eux, ou ce par quoi ils se rapprochent de nous. Et il est éminemment vrai, d'une part, comme le notait M. Maurice Barrès, que nul homme n'est fort que le iour où il reconnaît enfin ses limites, et qu'il

s'agit pour tout homme heureusement doué de prendre un juste sentiment de soi-même, une proportion exacte entre ses ambitions et ses facultés. Et il est non moins vrai, d'autre part, que l'avenir ne se souviendra de quelqu'un que tout autant qu'il lui sera possible de se reconnaître en lui.

Il apparaît ainsi de façon tangible qu'un tempérament poétique *né* est, avant tout, expressif, et que la poésie la plus pure est beaucoup plus dans l'âme du poète qu'elle n'est dans les choses. Nous reconnaissons bien mieux Sully-Prudhomme dans ses poésies sentimentales, que nous ne l'apprécions dans ses poèmes philosophiques, lesquels semblent composés de propos délibéré, et où nous touchons du doigt la maîtrise de l'artiste, sans pouvoir ne pas regretter le poète. L'*Enfer* du Dante nous touche infiniment plus par la conception qu'il accuse de nos capacités de souffrance, que son *Paradis* ne nous séduit par la peinture qu'il recèle d'un bonheur que nous ne réalisons pas. Le classicisme étudié de Paul Heyse et son lyrisme contenu, quoique si voisin du rythme de celui de Gœthe, pâlissent devant la spontanéité virginale du sentiment poétique du pasteur Édouard Mœrike.

Byron, Shelley et Henri Heine, même après qu'on aura perdu le souvenir de cette *maladie du siècle* qu'ils ont provoquée, et quoique notre positivisme moderne ait déjà singulièrement désappris leurs physionomies, nous resteront plus familiers et plus proches que bien des modernes ciseleurs. Que sera-ce d'un Leconte

de Lisle après quelques lustres, et peut-on se le demander au sujet d'un Lamartine ou d'un Musset? Si le lyrisme de d'Annunzio était moins *individualiste* et plus personnel, nous l'opposerions franchement à celui de l'artiste étonnant, mais impersonnel, qu'est Giosuè Carducci ; et nous savons bien pourquoi Ada Negri, tout en nous saisissant infiniment moins et en ne flattant qu'à peine notre souci esthétique, nous inspire plus de confiance et nous pénètre plus aisément.

Il ne s'agit nullement ici de nos prédilections spirituelles, ni du plaisir complexe et élevé que notre culture pourrait vouloir réclamer à une poétique, mais bien de la qualité intime de la poésie et du poète. Aussi est-ce en faisant en quelque sorte abstraction de nous-mêmes que nous tâchons de nous expliquer certaines apparences qui, à première vue, se combattent et tendent nettement à nous dérouter. Il nous suffit d'ailleurs d'observer que la première condition d'état pour un poète, c'est d'être né sensible et ardent, pour reconnaître que plus un poète sera spontané et intime, plus il aura chance de se maintenir en harmonie avec ses prédestinations.

Il se produit en art un phénomène analogue à celui que provoque notre ascension sur un pic élevé. Du haut de ce pic, nous avons, de la nature, une vision bien différente de celle que nous offrirait une contemplation à niveau du même paysage. Cette vision nous flatte, sans doute, ou nous exalte; elle nous persuade moins pourtant que la vérité plus directe d'un paysage qui nous

contiendrait et auquel nous participerions. Et de même que notre regard se lasse d'une perspective qui se dérobe à nos réalisations, de même un instinct nous porte à ne demander à l'art pur qu'une illusion et à rentrer dans notre sensibilité et dans notre pensée, aussitôt que notre fantaisie s'est sentie satisfaite.

C'est à cet instinct que la poésie contemporaine doit évidemment de s'être enfin doutée que toute poésie vraie est supérieure aux règles qui la veulent gouverner et aux théories qui la veulent définir. Et, quoique le vers libre n'ait encore satisfait personne en France, on comprend parfaitement le point de vue de M. Bergson qui ne voit pas *une* esthétique, mais *des* esthétiques en art, et celui de M. Léon Vannoz qui, sans se désintéresser le moins du monde de la forme et de la technique, — puisque, aussi bien, nous ne progressons que par rapport à nos acquisitions traditionnelles — admet toutes les cadences, toutes les strophes, tous les vers, et, loin de nier les richesses incalculables que nous transmet le passé, réclame, au contraire, pour le poète de génie qui saurait créer un mode d'expression admirable et nouveau, le droit d'augmenter ces richesses en les utilisant librement.

Cette faculté a été obtenue de haute lutte par la Poésie italienne qui s'en est bien trouvée. Elle permettait hier encore à un jeune poète, M. Vettore Vittori, de faire un début intéressant en art, avec un long poème intitulé *Russia Santa*,

paru dans la *Lettura* de mai 1905, et auquel M. Carducci s'est plu à reconnaître une originalité d'allure et de pensée caractéristique.

Mais il reste que la spontanéité du poète est encore le signe le plus sûr de sa sensibilité et de son ardeur, et qu'en deçà des formes et des rythmes, des cadences et des habiletés, c'est sa sincérité morale qui est, en somme, son plus sûr prestige et sa plus belle vertu. Nous devons reconnaître qu'il y a, malgré tout, beaucoup d'apprêt dans cette *Russia santa*, qui vise à condenser une érudition trop lourde et trop facile. Un souci d'art, large, habile, mais apparent, y nuit à la clarté de l'expression et à son efficacité, et si le souffle y est sensible, la vie y est trop bousculée par la recherche excessive de l'effet. L'impersonnalité première de la poésie de Carducci y est scrupuleusement imitée, ainsi que les longueurs de Rapisardi et de Cesareo, et jusqu'à la manière conquérante et solennelle du chantre d'Eugène Napoléon. On y sent moins une sensibilité qu'une compréhension, moins la manifestation d'une âme frémissante et vraie que celle d'une ambition et d'une poétique.

Est-ce à dire que l'œuvre poétique de Giosuè Carducci n'offre pas des pages profondément inspirées et pénétrantes ? Pour ne citer qu'un exemple, ses vers consacrés aux sources de Clitumno sont infiniment riches d'évocations, de pensées et de divinations admirables. Mais peut-on faire abstraction de l'érudition du poète,

aussitôt qu'on s'efforce de l'observer objectivement ? Et le fait que cette érudition trop évidente n'a pas servi à le retenir dans les sphères sereines de la contemplation, ne prouve-t-il pas que, de celle-ci, il n'a jamais eu à la fois l'instinct et la volonté ? Alors que d'autres, — les vrais inquiets de vérité — commencent, lorsqu'ils doivent chanter en vers, par être individuels, pour finir par être généraux, Carducci a parcouru le cycle opposé, et ses deuxièmes et troisièmes *Odes barbares* ne tiennent guère, au point de vue de la manière, les promesses des premières. Autres furent le souffle et le sens visuel de Victor Hugo jusqu'à la *Légende des siècles*, autres, la sincérité, l'émotion et la qualité de la fougue de Musset jusqu'à sa fin.

L'actualité seule inspire d'ordinaire celui que la troisième Italie devait saluer comme son premier poète national. Qui peut nier sa chance d'avoir subi une actualité singulièrement agitée et vivante, digne, en tous points, de provoquer les éclats d'un tempérament enflammé, prédestiné à un mépris farouche pour tout ce qui n'allait pas être synonyme de force, de persévérance, d'idéal ? Il s'en est pris aux prêtres, comme une nature active et passionnée s'en prend à des caractères réfléchis et compassés, et, trouvant par hasard avoir affaire à plus intraitables qu'elle, va forcément jusqu'à les haïr. Car on ne peut prendre au sérieux l'auteur de *L'hymne à Satan*, lorsqu'il affirme que c'est la méditation de l'histoire et de la philosophie, l'étude des arts

et des sciences, l'examen de la politique et de la sociologie qui ont éclairé sa foi. On n'est jamais, à vrai dire, éclairé sur la religion jusqu'à l'évidence, et l'on ne devient féroce, comme l'est devenu Carducci, que lorsque l'on est gouverné par des sentiments, bien plus que par des idées.

Au reste, c'est grâce à l'impulsion de sentiments dominateurs que l'on parvient, quand on est doué de la sensibilité grondante de Carducci, à beaucoup vouloir dans l'ordre poétique, à beaucoup sentir, à beaucoup imaginer et à beaucoup rendre. Ce n'est pas le fait de la reconstitution d'une forme métrique antique qui paraîtra jamais notable au psychologue, — l'esprit d'adaptation, dans toutes les branches de l'activité humaine, étant un des plus primitifs et des plus empiriques qui puissent s'offrir à son étude. Les inventions elles-mêmes valent surtout par ce qu'elles ajoutent au bonheur ou au confort de l'humanité. Elles sont plus un bienfait qu'un apport ; et le procédé mental grâce auquel l'inventeur est arrivé à sa découverte, est, dans l'ordre intellectuel, de qualité bien inférieure à la méthode par laquelle le moraliste s'est éclairé sur les devoirs des sociétés, et le philosophe sur les destinées de l'homme. Dans le cas de Carducci, — lequel est infiniment plus simple encore, on le conçoit, que celui d'un homme de science — s'insurger contre une rime dont on s'aperçoit que l'on peut se passer pour marquer la fin d'un vers, et adopter des rythmes savants pour éloigner de la poésie

les rimailleurs de troisième ordre qui encombrent le chemin de l'avenir, est, tour à tour, une inspiration heureuse et un service rendu à l'art, mais ne saurait passer en soi pour un fait extraordinaire, eu égard aux virtualités d'un homme que l'on sait déjà doué. Il est, en effet, bien plus intéressant de noter que l'esprit qui a eu une telle volonté, a cru achever d'exprimer de la sorte sa fierté et son indépendance.

Or, cet esprit qui s'est vu faire, qui a su s'imposer les rythmes les plus divers, et qui a joint l'exemple au précepte comme pour se justifier et s'honorer, a dû forcément, en même temps que d'une virtuosité très sûre, tirer parti d'une habileté véritablement surprenante. Novateur de formes, il n'a pas ignoré — l'aveu lui en est échappé — que Klopstock a fait, avant lui, en Allemagne, un effort analogue à celui qu'il s'est proposé de fournir. Aussi sa poésie est-elle, en dernière analyse, la poésie d'un homme de lutte et d'ambition, ayant le cœur dans l'esprit, l'orgueil dans le sang, l'habileté dans la moelle, et l'ivresse de la passion dans la raison. Lui-même ne se fût peut-être pas élevé tellement au-dessus des autres poètes marquants de sa génération, s'il avait négligé de s'approprier l'idée des strophes sans rimes. Et, aussi bien, son œuvre poétique aurait accusé un tout autre aspect, s'il l'avait toujours soigneusement rimée; puisque, en se débarrassant d'une règle gênante, M. Carducci a, manifestement, beaucoup plus flatté ses prédispositions à l'audace, qu'il n'a, en

réalité, secouru les destinées du vers. Entre la poésie d'un Dante, d'un Arioste et celle du poète des *Odes barbares*, il y aura toujours une infinie distance. Et peu importe que la langue italienne se prête merveilleusement aux exigences de la rime. Toute la question, pour un virtuose, est de se révéler difficile, choisi, supérieur, là où d'autres ne réussissent pas à s'élever, mais avec les mêmes chaînes qui ont été lourdes et invisibles à ceux-ci.

Voyez, au surplus, ce que n'a pas su moralement éviter cet homme olympien qui, plus que tout autre, eût dû demeurer inflexible en ses attitudes, de peur de finir par sembler théâtral. Républicain farouche, imbu d'idées irréductibles, il a pu se laisser émouvoir, au point de ne pouvoir s'en cacher, par l'idée que la reine Marguerite avait déclamé de ses vers. Ce qui eût semblé très normal de la part d'un tempérament respectueux des hiérarchies, et conscient, du reste, que la position sociale d'un homme ou d'une femme entre pour beaucoup dans leur élévation de nature, a été logiquement une faiblesse morale chez un révolutionnaire de feu et de sang. Comment une reine existe-t-elle aux yeux d'un homme qui ne croit qu'à l'humanité, qu'à la beauté, qu'à la force, comme à autant d'idées absolues? Et pourquoi l'hommage de cette reine le flatte-t-il plus que celui d'une simple bourgeoise? Était-ce donc la peine de flétrir inconsciemment, par avance, un esprit comme celui de Taine, dans cette tirade enflammée : « O litté-

rature de Voltaire, de Rousseau, de Diderot, de Condorcet, toi qui as libéré le genre humain et révolutionné le monde, misérable qui te renie, malheureux qui te méconnaît ! Du reste, que l'Italie et l'Europe disent ce qu'elles voudront, qu'elles admirent à leur aise le « Sauerkraut » et le droit de conquête, moi, comme révolutionnaire, j'adorerais la littérature française, même si je n'étais pas Italien; comme Italien, je la respecte et je l'aime pour tous les rapports qu'elle a eus avec la littérature de mon pays. »

Absolutisme de la pensée, uni à l'excès de l'expression! On conçoit que Jean Dornis parle de la sobriété de Carducci, dès qu'il songe à opposer la manière de ce dernier à celle de Mario Rapisardi, lequel a eu, en effet, des incohérences d'idées en même temps que de forme. Mais, dans le fond, il s'agit de deux natures également gouvernées par un principe de brutalité intellectuelle, que ne refrène aucune profonde intuition des nuances, — par suite, des vérités générales.

A ce point de vue, il y a eu même plus de naturel et de sincérité dans l'âme du poète sicilien, comme il y a aujourd'hui plus d'instinct et, pourrait-on dire, *d'innocence*, dans celle de son disciple favori, M. G.-A. Cesareo, l'auteur de *Sous les orangers*, des *Occidentales*, des *Hymnes*, des *Consolatrices* et d'un ouvrage de combat, *La poésie sicilienne au temps des Souabes*.

C'est là, du reste, une tendance assez générale

des poètes siciliens ou adhérents à l'école sicilienne, témoins Luigi Capuana, l'auteur des *Ritmi*, Ugo Fleres, l'auteur de *Sacellum*, Domenico Milelli, l'auteur des *Rime* et des *Odi pagane*, Luigi Pirandello, l'auteur de *Pasqua Gea*, etc... Ils se laissent ou emporter ou attendris par l'enthousiasme violent ou délicat, tour à tour ardent et nonchalant, que le contact de la nature leur suggère, même quand ils sont, comme M. Capuana, soucieux de naturalisme, et, comme M. Pirandello, épris d'humorisme. Il n'y a guère que M. Verga qui se distingue d'eux, à ce sujet, grâce à sa pondération.

Mais ce qui est remarquable, et qui, par parenthèse, atteste l'inintellectualité du langage populaire, c'est l'identité d'inspiration qui apparente les uns aux autres les poètes dialectaux de la Péninsule, et les tient tous comme rivés à l'observation de leur milieu. Ils en obtiennent une sécurité de ton qui, en fait, est plus apparente que constitutionnelle. Ce n'est pas que Belli, le célèbre poète dialectal de la plèbe romaine, n'ait pas mérité que Diego Angeli exaltât en un sens son œuvre, et que Carducci estimât sa poésie étonnante. Mais ne conçoit-on pas en quelque sorte d'avance la portée d'une poésie, si originale soit-elle, que l'on sait écrite en argot romain ? Ainsi de l'œuvre de Luigi Ferretti, de celle de Cesare Pascarella, si pleine d'humour et de pensée, de celle de Trilussa (Alberto Salustri), d'une gaieté si spontanée, de celle d'Augusto Sindici, de Giggi Zanazzo, etc. Tous

ces poètes ont trouvé moyen de se distinguer dans la poésie transtévérine; mais leur principale vertu a consisté à savoir tirer parti des ressources mêmes du milieu romain, lequel fut de tout temps fécond en suggestions populaires, et s'est constamment enorgueilli d'une poésie dialectale très originale dans son ensemble, et plus caractéristique peut-être que celle des Vénitiens expansifs et brillants, malgré Goldoni, Gallina, Riccardo Selvatico et Attilio Sarfatti, parmi les morts, Arrigo Boito et, à la rigueur, le nouveau venu, Cino Cucchetti, parmi les vivants. Laissons là les Lombards idylliques, malgré l'ombre de Carlo Porta, les Siciliens inquiets et vibrants, malgré leur charmant Giovanni Meli, les Piémontais enthousiastes, malgré Renato Fucini et ses cent sonnets pittoresques en dialecte pisan, malgré Paggio Fernando et ses *Rime d'amor*; laissons là les Napolitains spontanés et instinctifs, malgré Salvadore di Giacomo, le poète observateur du *Fondaco*, des *Chansons d'amour*, de la *Prison de Saint-François* et de l'*Histoire du numéro vingt et un*, malgré Ferdinando Russo, si railleur et si piquant, et Ernesto Murolo, si comique et si vif!... Qu'il soit d'ailleurs possible de tout aussi bien rendre les aspects et les frissons de la vie populaire, non plus en patois, mais dans la langue proprement italienne, — le Pisan Ersilio Bicci, avec son vers clair, facile, accessible aux plus simples, et, en même temps, très purement italien, nous le prouve jusqu'à l'évidence.

Distinguons, au surplus, M. Boito que nous

avons nommé plus haut, du groupe de poètes exclusivement dialectaux qui vient de nous occuper. En réalité, l'auteur de *Méphistophélès*, poème et musique, n'a qu'accidentellement servi la muse dialectale. Son tempérament impérieux l'a porté vers toutes les tentatives et, du reste, vers toutes les audaces, témoin son *Dualismo*. Poète iconoclaste, mal souffrant de toute gloire rivale, et surtout traditionnelle, ses premiers vers — que lui-même juge aujourd'hui *haïssables* —furent bizarres, outrés, et à la hauteur de ceux de son ancien compagnon spirituel, Emilio Praga, baudelairien révolté, médiocre et d'esprit court. Par mépris du public, M. Boito s'est longtemps posé, en face du génie italien, dans l'attitude la plus hostile, la plus contraire aux vrais besoins de ce génie, et sans de suffisants moyens critiques. Son dernier poème lyrique, *Néron*, semble en partie inspiré du *San Paolo* de Gazzoletti. Et quoique son lyrisme soit souvent efficace, il est difficile de ne pas lui préférer, par exemple, le vers concis et plein de suc, la pensée droite et nourrie d'un Tullo Massarani, le remarquable auteur décédé de l'*Odyssée de la femme*, pour ce quelque chose qui, dans l'œuvre de ce dernier, sort du cœur et reste frémissant et pur jusque dans la tristesse et dans l'abdication, au lieu que les insatisfactions morbides de M. Boito l'acculent, à chaque pas, aux plus graves errements intellectuels.

Qu'il y a, par contre, de simplicité et de franchise dans la manière d'un Cossa, l'auteur de

Messaline, et même dans celle d'un Augusto Ferrari, le vice-président actuel de la Société des auteurs, et lui-même adepte du théâtre en vers! Mais c'est M. Giacosa qui a passé, en Italie, pour le plus heureux des fervents du genre. Il a été très bien inspiré dans sa *Partita a scacchi*, dans son *Trionfo d'amore*, dans *Il Conte Rosso;* et c'est à son talent d'exposition, à sa simplicité, à son naturel, à sa vivacité d'imagination, une des plus souples de l'Italie contemporaine, qu'il a pu obtenir de plaire dès ses débuts, malgré un tour d'esprit un peu ancien, conventionnel et, du reste, approprié aux sentiments et aux façons des héros romanesques ou légendaires qu'il a dépeints. A part cela, son *Il marito amante della moglie*, également en vers, mais d'inspiration plus moderne, témoigne d'un talent plus exercé et met en lumière les qualités dominantes de la poésie de M. Giacosa, la délicatesse, la mesure et la vivacité. Ces qualités sont cependant moins apparentes dans les *libretti* de la *Bohême*, de la *Tosca* et de Mme *Butterfly*, qu'il a composés en collaboration avec M. Illica.

Un librettiste qui vient de se révéler l'héritier du talent de feu Zanardini, dont il a su achever le livret sur le *Schiavo di Cleopatra*, est M. Pasquale de Luca, déjà connu comme critique littéraire. Il ne promet pourtant pas, faute de savoir aimer la musique aussi passionnément que M. Arturo Colautti, d'égaler le poète des *Canti virili* et du *Terzo Peccato*, à qui l'on

doit les admirables livrets d'*Adrienne Lecouvreur* et de *Paolo e Francesca* (1).

M. Angiolo Orvieto — qui nous offrait lui-même, récemment, le livret du *Mosè* d'Orefice, et dont l'Italie lettrée apprécie la franchise et la fraîcheur de l'inspiration poétique, depuis qu'il a écrit son *Epouse mystique*, — a également des titres plus nets que M. de Luca à notre attention, et comme poète délicat épris de formes pures, et comme fondateur du journal hebdomadaire de Florence, *Il Marzocco*. Comme beaucoup d'autres, y compris M. Guido Menasci, l'auteur de *Fée Morgane*, du *Livre du Souvenir*, d'un recueil de vers français, *Paroles amoureuses*, et M. Augusto Ferrero, l'auteur de *Nostalgies d'amour*, — M. Orvieto a vibré à même le clavier sentimental, mais sous une forme plutôt tributaire de la manière de M. d'Annunzio, laquelle paraît, d'autre part, avoir pétri le style, le cœur et l'esprit d'un tempérament plus vassal et comme écrasé, celui d'Antonio della Porta, jeune auteur de *Sestines*, ayant à son actif une *Ode à G. d'Annunzio, législateur !*

Une mention, comme poète dramatique, est également due ici à M. Domenico Tumiati, pour son *Ramon Escudo*, poème en quatre actes. La belle tenue de cette œuvre tient les promesses naguère données par le poète de *Musica antica*,

1. Notons encore M. Fausto Salvatori, auteur du livret des *Euménides* du compositeur Guglielmi, et dont le nouveau livret, *La festa del grano*, vient de remporter un prix de vingt-cinq mille francs au concours Sonzogno de 1906.

dont on avait apprécié les solides qualités lyriques. Il ne manque à M. Tumiati qu'un plus grand souci de style et de concision pour constituer un écrivain dramatique accompli. Mais n'est-ce pas beaucoup, si l'on songe que c'est presque à son insu qu'un écrivain se révèle à nous tel que l'ont pétri ses qualités et ses défauts?

Ainsi, explique qui pourra comment, dès son premier recueil de poésies, *Postuma,* un Olindo Guerrini (*alias* Lorenzo Stecchetti) s'est laissé dire en pure perte qu'à travers ses violences il demeurait un ironiste, que, par-delà ses indignations, s'épanouissait en lui un cœur singulièrement perverti, qu'abstraction faite de son *vérisme,* il n'était, hélas ! qu'un parodiste irrespectueux et, vraisemblablement, quelque peu *gobeur.* N'est-il pas resté égal à lui-même jusqu'au bout, et a-t-on jamais pu savoir avec certitude qui, du poète ou du polémiste en lui, était le bourreau ou la victime l'un de l'autre ? C'est l'étrangeté de certaines destinées heurtées que de paraître indéfinissables, même alors que les contradictions dont elles ont été tissées ont conféré à leur désordre l'harmonie des lignes opposées. Nous les dédoublons pour les mieux surprendre, mais nous ne savons plus les reconstituer. Qui pourrait aisément rapprocher le Stecchetti du délicieux *Guado* en *ottava rima,* de l'auteur notoirement scandaleux des *Rime di Argia Sbolenfi* ?

Seules les natures entières sont donc propre-

ment perceptibles, parce que morales (1), et même quand, à côté de leurs convictions, couve, comme chez M. Giulio Salvadori — l'auteur bien connu en Italie du *Canzoniere civile* — une sorte d'ardeur fanatique, qu'avec raison l'on a fait dériver de la sensualité et de l'orgueil. Mais, au moins, bien que perpétuellement transitives et en constant effort de devenir, ces natures savent nous apparaître définies et réductibles à elles-mêmes. Ainsi la religiosité très poussée de M. Salvadori rentre dans le principe de sincérité qui unifie en nous tant de tendances, les unes et les autres, très souvent, bien opposées.

Mais, à l'encontre des natures absolues qui versent toujours, par quelque côté, dans l'excès, ou qu'une grande ambition tenaille à toute heure, que dire des tempéraments simplement poétiques, pour qui chanter est un besoin et rimer une volupté ? On ne peut les soupçonner d'impersonnalité, au contraire ; mais leur personnalité n'est pas encombrante ; et, sans doute aussi, leur talent n'est jamais qu'honnête. Leur ambition ne s'élève pas au-dessus d'eux-mêmes, car ils ne vivent pas pour une idée, mais bien pour s'épanouir. Ainsi M. Luigi Gualdo chante-t-il simplement d'exquises petites sentimentalités, et nourrit-il

1. C'est à son profond sentiment chrétien que M. Corrado Corralino a dû de pouvoir chanter, avec chaleur et art, les plus fortes heures de la vie de Jésus.

en lui d'aimables petites *nostalgies*. Il a l'air de nous dire de lui-même ce qu'il lit dans les yeux d'un jeune homme couronné de roses qui lui est apparu, à savoir qu'il ignore les désirs ambitieux, qu'il ne se soucie pas de domination ni de puissance, qu'il méprise les trésors et sait se passer d'or, parce qu'il a des roses. — M. Alessandro Arnaboldi peut avoir été — il est né en 1827 — un indépendant et un styliste, les titres mêmes de ses œuvres poétiques, *Versi* et *Nuovi versi*, disent assez, par eux-mêmes, sa préoccupation foncière d'être avant tout poète, de chanter, même au risque de devoir finir par pleurer. — Le comte Domenico Gnoli, avant d'être critique, et avant de devoir à Giulio Orsini (1) d'être appelé le *Faust* de la poésie lyrique italienne, a certainement écrit ses *Odi Tiberine* et ses *Nuove odi tiberine*, bien plus pour se reconnaître et s'écouter que pour s'imposer à nous ou nous surprendre. Et le comte Constantino Nigra a non moins simplement fait des vers, écrit des romans et des chansons, pour la plus grande satisfaction du fin lettré qui est en lui.

C'est une forte simplicité d'âme qui a porté M. Riccardo Pitteri, d'abord dans *Patria a terra*, plus tard dans l'*Ulivo*, et qui le porte aujourd'hui dans son nouveau recueil, *Dal mio paese*, à épancher son sentiment de la nature et son amour de la terre natale (Trieste), avec une belle sérénité et un accent très pur. — M. Marino

1. Pseudonyme du même.

Marin sait, avec une résignation touchante et pleine de douceur humble, se plaindre de sa vie éprouvée par la douleur, et, en même temps, chanter ce que la vie offre de bon et de pur. Ainsi s'affirme équilibré un autre poète, M. Antonio Scano, qui a cru écrire *Le livre de la vie*, et qui n'en a écrit qu'une petite page, mais combien sentie.

Nous évoquerions ici M. Giuseppe Aurelio Costanzo, figure à moitié disparue, dont l'art nous observe d'un peu loin, mais dont le cœur n'en a pas moins noblement senti et vibré, si, à côté de l'émotion poétique qui l'a porté à rimer, n'avait plus impérieusement commandé à son esprit généreux, un constant souci d'altruisme. C'est dire que, peut-être, ne se fût-il pas employé à accorder sa lyre, sans cette inquiétude qui lui tint lieu d'ambition.

Quelle distance entre lui et de plus purs artistes, et de plus modernes, tels que le sont un Pietro Mastri et un Giovanni Chiggiato, tous deux si prometteurs, un Antonio Cippico et un Ettore Moschino, tous deux si virtuoses, si pénétrés de sens musical, — le dernier surtout, dont M. Arturo Colautti a fait son ami d'élection, et dont le vers harmonieux paraît inimitable.

Nous acheminerons-nous enfin vers des sommets définitifs? Hélas! non. Ce ne sera pas avec M. Antonio Augusto Rubino et ses géniales fantasmagories de somnambule, qui font un stupéfiant pendant à celles du peintre viennois des

gnomes, Moritz von Schwind, bien que, — arrière petit-fils intellectuel de Laurent de Chancel, — l'extravagant auteur de la *Danse du Diable* et de la *Salle de la Sorcière,* — et peut-être aussi neveu dégénéré de Giovanni Prati, lequel eut, à ses heures, un faible pour les sorciers, les esprits follets, les chevaux enchantés et la magie, — témoin son célèbre *Ruello,* sorte de ballade à la Bürger, — bien que, disions-nous, M. Rubino paraisse doué d'un talent littéraire hors ligne et que, n'ayant pas son pareil pour la bizarrerie inquiétante de l'imagination, il soit également hors de pair pour l'originalité et le raffinement de son expression. Ce ne sera pas non plus avec le lyrisme simplement distingué de M. Ettore Sanfelice, ni avec le talent trop complexe de M. Alfredo Catapano, dont les *Corone* et l'*Interludio,* avec leurs poésies diverses, voire même avec leurs sonnets *hexamétriques*, ne parviennent pas à nous empoigner, malgré leur sincérité frémissante, l'inspiration large qui les spiritualise et leur maîtrise de style et d'harmonie.

Dirons-nous que la dernière livraison, si impatiemment attendue, du *Convitto* (riche publication éclectique entreprise, à grands frais, par M. Adolfo de Bosis, le très distingué traducteur de Shelley) qui devait contenir le recueil des poésies complètes de son fondateur, a paru, et que, tout en nous révélant un poète très épris de son art et assez sûr de son verbe, elle ne nous a pas fait voir, en l'auteur des *Liriche*, un créateur capable de nous faire oublier M. d'An-

nunzio et Shelley, desquels est dérivée sa poésie, tour à tour éprise de beaux rythmes et de lyrisme échevelé ?

Ou bien reporterons-nous anxieusement nos regards vers les ouvriers de la dernière heure, après avoir vainement demandé une commotion suprême à la vision intense et frémissante de Mme Vittoria Aganoor-Pompilj, à l'ardente sensibilité de Mme Annie Vivanti-Chartres, à la tenue si digne de Mme Alinda Bonacci-Brunamonti, aux vers, appelés par M. d'Annunzio « un frais jardin », de Mme Lalla Nada, aux *Regards à la vie* de Mme Anita Raffaella Cavalieri, aux *Poésies* pénétrantes de Mme Grazia Pierantoni-Mancini, aux *Enthousiasmes* lyriques de Mme Rosita Eminente Lottici, aux prudentes envolées *Entre les ténèbres et la lumière* de Mme A. Carassi, connue sous le pseudonyme de *Marylka ?*.

M. Massimo Bontempelli a écrit quelques odes non dénuées de style, et nous promet pour bientôt un volume, *Le rime di solitudine*. M. Giuseppe Cerrina est le poète des *Cloches de l'aube*, et saura, sans doute, se faire de plus en plus personnel et pénétrant. M. S. Novaro, poète et conteur, connaîtra apparemment le succès qu'il a côtoyé récemment de très près avec sa *Casa del Signore*, où s'est manifestée à nouveau une âme sincèrement poétique. M. Alberto Musatti a la vision lucide et l'imagination fraîche, à en juger par son premier recueil de vers, *La rosa dei venti*. M. Luigi Grilli, tout en méritant surtout par ses études littéraires et ses tra-

ductions des lyriques latins du xve et du xvie siècles, a néanmoins su tresser élégamment quelques *Lauri e mirti.* Les *Poésies* de M. Giovanni Rabizzani révèlent un tempérament d'artiste, dont on est en droit d'espérer du bon. M. Fabio da Persico a le sens de la moralité, et sa poésie, qui sait être humaine, se revêt d'un style vif et imagé.

Disons encore la sensibilité et la grâce de M. Italo Toscani, l'enthousiaste sincérité et la fraîcheur de M. Ferruccio Coen, le naturel de M. G. Lanzalone, la facilité, la vivacité et l'émotion de M. Vittorio Masotto, les promesses enfin de M. Francesco Margaritis.

Nous en omettons volontairement, et nous en oublions ; mais peut-être convient-il à la gloire de M. Giovanni Marradi que nous mentionnions ici son jeune disciple, M. Aurelio Ugolini, qui lui dédiait, hier encore, très filialement, ses *Viburna.* Peut-être aussi, devons-nous dire à M. Carlo Basilici et à ses *Poèmes,* à M. Giuseppe Brunati et à sa *Sofonista* — poème tragique en cinq actes — que leur immodérée dévotion à M. d'Annunzio leur a précisément fait perdre ce que leur propre sentiment, livré à lui-même, ne leur eût pas refusé. Peut-être enfin, les premiers pas de M. Aristide Marino Gianella, auteur de *Senora Luce,* méritent-ils qu'on les loue de s'être laissé guider par le flambeau poétique de M. Giovanni Pascoli.

Nous venons, aussi bien, d'indiquer les trois

principaux courants de la poésie italienne d'aujourd'hui.

Que dire de M. d'Annunzio qui ne se dégage de ce que nous avons déjà dit de son œuvre, dans notre précédent chapitre ?

M. Giovanni Marradi, émule de Vittorio Betteloni, — cet autre innovateur dont la *Primavera* fut, au dire de M. Carducci, « la première œuvre qui émergea du torrent du romantisme », — M. Giovanni Marradi, auteur d'une épopée sur Garibaldi et de plusieurs volumes de vers de facture originale, dévoués cependant à l'esthétique *carducienne*, eût l'honneur de constituer, à ses débuts, en opposition aux poètes germanophiles et germanisants d'alors, le fameux groupe dit des *Nouveaux Goliardi*, qui, à tout prendre, eut le mérite d'être un groupe de puristes. De ce groupe firent partie G. Biagi, A. Stranale, L. Gentili, Severino Ferrari, l'auteur du fameux *Mago*, etc. Ce dernier, qui est mort tout récemment à quarante-neuf ans, a dû à sa culture inégale de voir s'atrophier en lui un tempérament poétique très distingué, mis plus d'une fois en relief par ses petites ballades si populaires.

C'est dans une chaire d'Université que nous devons aller chercher le poète de la pitié, M. Giovanni Pascoli, le célèbre auteur de *Myricæ*, des *Poemetti*, des *Poemi Conviviali*, dont l'œuvre complète a été récemment rééditée en six volumes. Rarement poète a été

plus objectif, et rarement visions de poète ont été plus minutieusement *perçues*. M. Francesco Pastonchi qui, quoique tout jeune encore, est déjà parvenu lui-même, depuis son recueil *Su'l limite dell' ombra*, à une enviable notoriété poétique, grâce à la richesse et à la pureté de son vers, — et qui, profondément soucieux de beauté, — plus simplement, en tout cas, que ne l'est en France M. Adolphe Lacuzon, l'apôtre de *l'Intégralisme*, — demande à un poème, non seulement d'être le fruit d'une volonté qui se serait transformée en sentiment en passant de l'intellect à l'âme, mais de s'imposer éternellement, par l'universalité de sa signification, aux hommes anxieux d'exprimer un état de leur être, — M. Pastonchi a excellemment défini l'art de M. Pascoli, dans cette page remarquable, datée de Grugliasco :

« Nous avons, dans *Myricæ* une poésie imprégnée d'un nouveau sentiment de la nature, sentiment plus délicat que profond que soutient une vision infiniment menue de la réalité, et qui semble né de l'attitude d'un esprit souffrant, lequel, dans l'humilité de sa résignation, et nullement par amour du contraste ou par abandon de conscience, a su comprendre qu'autour de lui, tout néanmoins sourit et brille. De là un art précis et riche dans l'usage de vocables tour à tour renouvelés des profondeurs obscures de la langue ou repris des dialectes, un art averti de toutes les ressources de la syntaxe, du rythme et de la métrique, se complaisant dans l'har-

monie imitative, — des ressources de laquelle il est comme à l'affût ; un art qui va du général au particulier toujours plus réduit, qui se multiplie, insiste et parfois fatigue sans décevoir, surprenant d'excellence ; un art dans lequel tout est reflété, hors la mesure et la force, la chaleur et l'ampleur, la simplicité et la synthèse ; un art, en somme, dont la formule a principalement triomphé, après le classique âge grec, dans la période alexandrine, avec Théocrite. Or, cet art ne se démentira pas chez Pascoli, soit qu'il multiplie les *Myricæ,* soit qu'il s'élève à des conceptions mieux reliées entre elles, dans les *Poemetti* et dans les *Poemi Conviviali.* Dans les *Poemetti,* le poète passe de la contemplation des choses et du lyrisme de sa douleur à la considération de l'homme. De celui-ci, il fait le centre de sa vision. Il le veut d'abord ressemblant aux bonnes créatures agrestes qui vivent simplement et laborieusement, *sans goûter la beauté de la vie ;* puis, il le place dans la société moderne et s'efforce, au profit du même, de dégager du spectacle du mal toute l'évidence de l'utilité du bien. Avec les *Poemi Conviviali,* Pascoli abandonne le présent pour chercher dans le passé les images de son sentiment toujours égal, en même temps que les symboles de sa conception philosophique. Ceux qui ont jugé ces derniers nouveaux et inattendus dans l'œuvre de Pascoli, se sont fiés aux apparences. Les horizons, les lieux, le sujet y sont neufs, mais non la signification de l'œuvre.

Les héros de la Grèce ont eu des gestes moralement analogues à ceux dont Pascoli note l'esprit chez ses contemporains. Il ne chante pas, au surplus, les violences et les cruautés du monde païen, mais, à travers mille contingences, il recherche obstinément l'homme bon et pitoyable... »

Nul poète, aussi bien, ne nous démontre, comme M. Pascoli, que la poésie n'est, en somme, que l'expression d'une agitation intérieure aspirant, comme à son principe d'apaisement, à une contemplation plastique d'elle-même.

Pour mieux mesurer toute l'infinie délicatesse de l'âme virgilienne de l'auteur des *Poemetti*, il faudrait lire son œuvre après celle, également altruiste, mais combien pessimiste, combien découragée et combien violente, de Mme Ada Negri, l'auteur de *Fatalità*, de *Tempeste*, de *Maternità*. La tendresse porte le premier à conserver tout leur relief à ses sympathies populaires ; la passion déchaîne chez l'autre des instincts violents, qui ont toute la fureur et tout l'exclusivisme des forces canalisées dans une seule direction et vers un seul but.

L'on sait qu'une fascination et une splendeur suprêmes parent, d'ordinaire, l'expression de sentiments dominateurs, qui savent envelopper, puis traduire, par un effet du génie, les sourdes aspirations d'une collectivité. Nous voyons se dégager cette fascination de l'œuvre de Mme Ada Negri; et nous en subissons le trouble jusque

dans nos fibres les plus profondes. Mais pourquoi faut-il qu'en définitive, les plus éloquents désordres de la sensibilité ne puissent rien de décisif sur nos esprits trop prévenus? Et n'est-il pas dérisoire que le seul effet certain de leur éloquence soit de nous attacher au côté purement esthétique du douloureux état de choses qui en provoque l'explosion? Qu'en conclure sinon qu'une poésie, soucieuse de nous gagner à ses revendications, n'assume, à nos yeux, une portée, que lorsqu'elle répond, dans son essence, à nos conceptions raisonnées de vérité et de justice. Ce ne sont pas toujours les poètes qui conviennent de cela; c'est nous qui ne pouvons vraiment souscrire à toutes leurs ambitions, aussitôt que celles-ci ne concèdent plus à notre profond instinct d'universalité, c'est-à-dire à notre idéale déférence envers les êtres et les choses, la part strictement honnête de l'inévitable.

Il est manifeste que la Poésie italienne est, de tous les genres proprement littéraires que l'Italie cultive, celui qu'elle se sent le plus impatiente de voir refleurir, et celui, du reste, qu'elle a vu s'élever le plus, depuis son rajeunissement. Les suggestions de la race sont ici plus impérieuses, plus directes, plus souveraines. Carducci en a été animé, et, — fortement, vigoureusement, avec une volonté d'athlète intellectuel, — il a pensé établir un trait d'union entre les exigences inéluctables du fonds sécu-

laire traditionnel et les convenances de l'esthétique moderne. Son œuvre d'apôtre autant que de pontife a été spécieusement interprétée comme un effort puissamment utile à la constitution souhaitée d'une mentalité nationale. Cette mentalité vaguement obtenue, il devait échoir à M. d'Annunzio d'en exalter à un haut degré le caractère, après avoir reçu d'elle, tout d'abord, une commotion féconde et soudaine. On sait ce qu'a été son œuvre, les grandes choses qu'elle a osées, les belles formes qu'elle a exprimées, les songes qu'elle a caressés, les chimères qu'elle a poursuivies, et, sans doute aussi, les vanités qu'elle a suscitées. Il voudrait n'avoir pas tout dit, et il a hâte de s'affirmer toujours plus. Que seront ses nouvelles *Laudi?* Et M. Pastonchi aura-t-il, comme pour les premières, l'occasion de relever en elles « une ostentation un peu *seicentiste* de force héroïque ? » Hélas ! on se rend trop compte de la nature du talent de M. d'Annunzio, pour ne pas sentir qu'il n'a plus rien à nous révéler désormais, et que la succession de la poésie italienne est ouverte.

Cette succession est d'autant plus redoutable que, des éléments divergents dont elle est faite, bien peu, à cette heure, paraissent susceptibles de convenir à l'attitude parallèle de la pensée et de l'esthétique contemporaines. Mais, peut-être, suffit-il qu'elle soit lourde et de complexe nature, pour que la génération nouvelle qui doit en être l'usufruitière, n'hésite pas à persévérer dans sa confiante et tenace activité. Rien, en

attendant, n'est plus fragile que les liens qui unissent actuellement les disciples à leurs chefs. Des poètes que nous avons pressentis, quelques-uns à peine se trouvent rangés à un plan rapproché des sphères occupées par leurs maîtres respectifs. Parmi ces maîtres, il en est dont l'indépendance relativement aisée s'affirme avec quelque efficacité, et sur qui les regards se rivent avec une tendre complaisance. Mais ceux-là mêmes, — et nous avons nommé Giovanni Pascoli et Ada Negri, — n'espèrent plus nous étonner; car, si classique et si personnelle qu'apparaisse l'œuvre de l'un, et si pénétrante que soit celle de la poétesse lombarde, nous avons trop vu M. Pascoli s'en tenir à une interprétation particulariste des choses, Mme Negri distribuer ses pitiés et ses anathèmes avec une farouche et inexorable injustice, pour ne pas les sentir tous deux fatalement distants de l'humanité qui les écoute, l'un par ce qu'il lui offre parcimonieusement, l'autre par ce qu'elle lui refuse.

CHAPITRE III

Prosateurs.

L'expérience tentée par MM. Marius et Ary Leblond qui se sont efforcés d'étudier *la Société française sous la troisième République*, en s'en tenant à la peinture qu'en ont faite les romanciers contemporains, nous a surabondamment prouvé qu'au point de vue représentatif, le roman vaut encore moins que l'histoire, et que les personnages humains qu'il nous présente ne sortent presque jamais complètement viables de l'imagination sensible de l'écrivain. Ils ont pour première tare indélébile de viser à être des types, et d'être, dès lors, irréalisables, dans la plupart des cas, en tant qu'individus. Tout au plus assument-ils à nos yeux, qui ne savent voir qu'en gros, certains traits bien marqués qui nous aident à les classer par physionomies, et auxquels nous rapportons, avec notre hâte arbitraire habituelle, ce qui, en eux, nous semble répondant à nos idées personnelles de tempérament et de fonction. Ainsi sommes-nous préparés, grâce à nos insuffisances mêmes, à deman-

der au roman une qualité qui, aussi bien, le définit, celle d'être susceptible de vraisemblance, et de mériter, par suite, de nous captiver par l'illusion. La tâche du romancier est, pour le moins, proportionnée à la culture du public, car si un lecteur de peu de moyens est disposé à accepter une fable, pour peu qu'elle ait de la couleur, un esprit avisé ne saurait s'intéresser qu'à un récit conduit avec une certaine intuition de vérité.

Il est indéniable que les meilleurs romanciers, ceux dont les œuvres nous sont apparues le plus vraisemblables et ceux en qui nous nous sommes le mieux reconnus, ont témoigné de facultés plus intuitives qu'analytiques. L'on peut donc avancer que, pour avoir une raison d'être à côté de l'histoire, le roman moderne ne saurait s'abstenir de tendre théoriquement à être une critique des sentiments, comme l'histoire tend à être une critique des faits et la philosophie une critique des idées. L'on sent ce qu'une telle obligation, — qui, remarquons-le, n'est pas absolue, mais s'impose aux seuls écrivains de valeur, et n'est, du reste, négligée, à notre époque, que par ceux-là qui ne paraissent pas prédestinés à captiver l'attention publique, — l'on sent ce qu'une telle obligation réclame de bonne foi, d'équilibre, de dignité et de clairvoyance, de la part d'un romancier soucieux de faire œuvre intelligible et utile. Au surplus, si nos actions nous concernent, en définitive, presque uniment, et si ce qu'il y a de plus vital en nous,

qu'il nous faut sauvegarder, c'est, à coup sûr, notre propre possession, qui ne voit que celui-là s'est perdu positivement de vue qui, s'étant appliqué à écrire un roman, n'a pas, ce roman achevé, compris lui-même grand'chose au pourquoi de son effort? Le profit personnel de l'auteur n'étant pas lourd, comment son œuvre aurait-elle, d'autre part, les qualités voulues pour nous faire penser?

Quand on songe à cette belle sentence de Gino Capponi, que *les choses humaines ne s'inventent pas mais se racontent*, l'on est bien tenté, à l'avance, de marquer sa place, à côté des tentatives caduques, à toute littérature purement imaginative qui n'aspirerait pas à un minimum de vraisemblance psychologique. Par bonheur, il semble que, d'une telle littérature, l'Italie ne nous ait pas offert des échantillons aussi stupéfiants que ceux dont la France du XIXe siècle s'est longtemps affligée. Et si le roman-feuilleton étranger continue d'avoir le plus large accueil au rez-de-chaussée des journaux d'outre-monts, c'est bien une preuve que le lecteur italien est, en général, incapable d'apprécier la tenue de ses propres romanciers. Simple question de misère spirituelle dont on eût négligé la constatation, puisqu'elle est le lot de la lie sociale, si l'on ne voyait combien les romanciers italiens eussent pu pour le bien intellectuel des masses et combien le mercantilisme des directeurs de journaux s'affirme dédaigneux et grossier à l'égard des premiers et servile à l'égard de la foule.

Il est remarquable que cette répugnance instinctive des prosateurs italiens à se ravaler à une littérature purement marchande, n'ait pas servi à développer, en proportion, leurs facultés critiques. Depuis les *Fiancés* de Manzoni, aucune œuvre romanesque n'a pu s'imposer en Italie comme un monument marquant d'intuition sentimentale ; et, du reste, il faut remonter au milieu du « seicento » pour trouver, non pas des chefs-d'œuvre, mais une production tant soit peu originale, dont le *Colloandro* de Gian Ambrogio Marini qui fut imité en Allemagne et en France, et la *Stratonica* d'Assarino.

Nous parlons du roman proprement dit, car, pour la nouvelle et le conte, l'Italie peut se prévaloir de traditions glorieuses, ce qui n'empêche pas que, même dans ce genre plus modeste, le génie actif de la race ne se fait pas sensible dans la littérature contemporaine, sauf peut-ètre dans quelques nouvelles régionales de M. Verga et dans quelques contes de M. Capuana. Ce génie semble plus que jamais soumis aux impulsions des littératures narratives étrangères, et notamment de celles de la France et de l'Angleterre, qui, aussi bien, lui ont longuement, et tour à tour, commandé avec *Robinson*, *Cleveland*, les œuvres de l'abbé Prévost, de Marivaux, de Rousseau, de Voltaire, et une infinité d'autres romans de valeur moindre et de tendances indéfinies. Et rien n'est plus expressif de la sorte d'impersonnalité qui caractérise la littérature romanesque italienne d'aujourd'hui, que le

nombre respectable de romanciers, de nouvellistes et de conteurs qui s'acharnent à se disputer, sans grand succès, les faveurs du public.

Une récente enquête de M. Bernardo Chiara, — écrivain piémontais qui semble avoir, pour sa part, une notion assez précise du roman, et qui est connu en Italie pour ses vibrantes correspondances d'Espagne et quelques romans non dénués de vie et de couleur, — établissait une liste de cent cinquante-quatre noms de romanciers italiens vivants; et cette liste omettait bien des noms de jeunes romanciers et de nouvellistes encore peu connus, outre ceux de Marco Praga, de Roberto Bracco, de Giovanni A. Cesareo, de Giuseppe Giacosa, que le public est habitué à acclamer sous d'autres rubriques, mais qui ne figurent pas moins au bas de romans ou de nouvelles plus ou moins attachants. L'on pourrait donc hardiment porter à environ deux cents le chiffre des écrivains d'œuvres de fantaisie et d'imagination, actuellement perceptibles en Italie. Il n'est pas, au surplus, étonnant que M. Bernardo Chiara ait renoncé à se souvenir que M. Praga est l'auteur de la *Biondina*, roman d'observation assez superficielle et de tenue assez négligée ; que M. Bracco vante à son actif quelques nouvelles pleines d'aisance et de verve, mais d'un tour assez factice, comme *Frottole di Baby*, *Donne*, *Il diritto dell' amore ;* que M. Giacosa s'est intéressé aux *genti e cose della montagna*, dans des nouvelles et au cours de causeries portant la marque d'un

esprit cordial et ouvert; qu'enfin, parmi l'œuvre poétique et incidemment critique du poète G. A. Cesareo, figurent quelques pages de fantaisie en prose, assez caractéristiques et méritoires.

M. Bernardo Chiara se flatte, pour sa part, de vouloir faire du roman la mission de sa vie, et il nourrit une antipathie d'apôtre pour les simples *dilettanti* qui ne s'arrêtent à la nouvelle ou au roman que pour pouvoir, par la suite, se glorifier de s'y être arrêtés. Il a l'âme de sa fonction de professeur municipal et ne conçoit pas certaines universalités qui, au demeurant, pour paraître justifiées, eussent dû se présenter sous un jour tout autre que celui sous lequel elles s'offrent à nous. Et, certes, il y a une dignité de tenue et d'aspirations dans les derniers romans de M. Chiara, *Maestra di scuola* et *Avventure di Paolo Sylva,* qui vaut mieux que la virtuosité un peu sèche de beaucoup de ses confrères plus heureux. Il est même parfois évident qu'à force de conscience et de bonne volonté, il réussit à donner une couleur d'art très marquée à certains tableaux de vie piémontaise, que signeraient de Amicis et M. Giacosa lui-même. Mais il n'a pas, pour achever de se poser en tempérament, la sérénité, ou plutôt l'optimisme équilibré et mesuré du de Amicis du *Romanzo d'un maestro.*

Cet écrivain populaire qui frise aujourd'hui la soixantaine, a pu, malgré un volume de poésies timidement offert en sacrifice aux Muses, mériter que Carducci l'appelât, avec quelque dédain,

le fondateur de la prose bourgeoise. Il fut éminemment l'observateur né qui goûte encore à noter ses impressions sur le papier, le plaisir sain et réconfortant que celles-ci lui ont, une première fois, procuré. Ses impressions ont été recueillies au cours de pérégrinations au Maroc, en Hollande, à Constantinople, à Londres, à travers l'océan, à Paris, en Italie. Il a commencé par être officier de l'armée de terre, et il devait inévitablement nous retracer la vie militaire avec la ferveur et la simplicité d'une nature infiniment respectueuse des hiérarchies. Après ses courses de-ci de-là et une production mathématiquement équivalente d'impressions et d'observations, il a achevé de s'épanouir dans des livres de pédagogie courante où l'expérience fait office d'école et de doctrine, et où tout est aisé, riant, facile, condescendant et proportionné. Cet homme simple et cordial, uniquement préoccupé de franchise et de bonhomie, devait s'éprendre de l'enfant et de l'ouvrier comme des seuls êtres capables de communier avec lui, en face des choses de la terre, dans la simplicité d'attitude qu'il a exclusivement affectionnée. Et, — preuve manifeste que son tempérament a toujours été bien moins d'un lettré que d'un porteur de bonnes paroles, — il leur a offert de petits cours de morale, de langage, de vie pratique, merveilleusement animés et illustrés, et rendus aisés à lire et à aimer, grâce aux anecdotes qui les égayent et à la modestie flatteuse dont ils se parent. Sa langue est, au surplus, limpide et simple comme

son esprit, et, comme lui, succincte, rapide, nette et courante. Elle est évidemment le plus précieux attrait de son œuvre ; et c'est à elle que M. de Amicis devra, bien plus qu'à son observation un peu facile, de demeurer longtemps encore un professeur de style pour bien des nouveaux venus, désireux de ne pas ennuyer.

Nous trouvons dans plusieurs livres de voyage, récemment parus, un reflet de la manière descriptive, colorée et comme sensible, de l'auteur du *Regno del Cervino;* par exemple, dans *Nell' Africa romana : Tripolitania* du délicat poète Domenico Tumiati, dans les huit lettres que M. E. Agostini consacre aux Abruzzes, dans les pages de M. O. Gallo sur San Remo, dans les livres enfin où M. S. Minocchi relate son voyage à travers la Mandchourie et la Chine, et le professeur S. Stoppani, son pèlerinage du Nil au Jourdain. Mais il y a, en plus, dans la plupart de ces pages, l'unité que n'offrent presque jamais les volumes les moins denses de M. de Amicis. Ce dernier ne sait pas ordonner ses impressions, les fondre et s'élever jusqu'aux idées ; et l'on peut regretter, à son sujet, qu'une âme aussi délicate que celle qui assiste en lui à tous les spectacles courants de la vie contemporaine, n'ait jamais pu intéresser à ses états que la curiosité quelque peu ingénue des simples.

M. de Amicis, qui a pourtant connu le triomphe avec *Cuore,* un livre dédié à l'enfance et parvenu à sa deux cent quarantième édition, a su jusqu'aujourd'hui maintenir son activité à la

hauteur de sa réputation. *Il Regno del Cervino* et *L'idioma gentile* en témoignent. Il n'en est pas de même de la célébrité déjà caduque de quelques-uns de ses aînés, d'Antonio Scarfoglio, par exemple, dont les contes semblent bien oubliés à cette heure, et dont l'œuvre, pourtant exceptionnelle, de journaliste et de critique réussit tout juste à se soutenir encore; d'Anton Giulio Barrili, d'Enrico Castelnuovo, de Mario Pratesi, d'Antonio Caccianiga, lesquels, avec Salvatore Farina, formèrent le groupe tant admiré des *indépendants*, à l'époque enfiévrée de la lutte décisive entre le romantisme voué à l'agonie et le naturalisme naissant. Il est vrai qu'Anton Giulio Barrili nous donnait récemment encore, après cinq années de silence, son *Ponte del Paradiso*, auquel la critique s'est efforcée de faire fête. Mais, outre que la construction de ce roman ne rappelle plus guère les belles qualités narratives qui distinguaient jadis la manière de l'écrivain génois, on ne peut réellement donner acte d'un tel effort pour durer à un romancier qui a passé pour le plus fécond de son temps, et qui, du *Capitan Dodèro*, paru en 1865, au *Raggio di Dio*, paru en 1899, avait pu produire plus de cinquante romans, une comédie et un livre de souvenirs sur Garibaldi.

Au reste, malgré la sobriété et le sain humorisme de son récent volume *Coscienze*, M. Luigi Capuana lui-même, dont il n'est pas besoin de rappeler ici l'œuvre inégale, préconçue mais singulièrement troublante, décline rapidement

et visiblement. Mais le célèbre auteur de *Giacinta* n'aura pas, du moins, négligé de tracer son sillon, et il est telles pages de lui, celles peut-être où ce chef d'école détrôné s'est le moins reconnu, qui, ayant échappé à ses fièvres, lui survivront, sans doute aussi, à lui-même.

Il n'est pas difficile de noter que, parmi les doyens de la littérature romanesque italienne, tous survivants de la génération qui a vu le jour aux alentours de 1845, seul M. Fogazzaro paraît encore en possession de toute sa sève et de tout son talent. Non que son *Petit monde d'autrefois*, — lequel est né, comme il a dit lui-même, d'un pur besoin d'art, — ne soit encore et ne promette de demeurer son chef-d'œuvre ; mais il y a bien de la vie toujours et pas mal de cette matière crue et colorée qui compose la substance intime de la manière du poète-écrivain vicentin, dans ses derniers romans, *Petit monde d'aujourd'hui* et *le Saint*, lesquels mettent fin à l'histoire si complexe et si nouvelle de Piero Maironi. Quant à l'air flottant et comme inapaisé qu'assume l'inspiration de M. Fogazzaro dans ses dernières œuvres, il n'est pas un des moindres témoignages de la persistance de sa vitalité d'esprit et de cœur, bien qu'il provienne tout entier d'un inéquilibre constitutionnel entre ses sentiments et sa pensée. De cet inéquilibre natif qui, par intervalles, éprouve le besoin de se manifester par des actes également éloignés de la discipline et de l'humeur, nous avons d'ailleurs pu relever la trace dans l'œuvre purement

poétique de M. Fogazzaro, une des plus pénétrantes de notre époque (1). Il marque bien ce qui, dans l'ordre volitif, a manqué à cette nature exceptionnelle pour s'épanouir au-delà d'elle-même et se pénétrer. Mais peut-être a-t-il constitué en même temps toute la force d'émission et de séduction d'un talent fait pour troubler et rester lui-même sujet aux conditions essentielles de ses effets sur le cœur et sur l'esprit.

Nous ne connaissons guère qu'un tempérament d'écrivain qui, en Italie, se soit développé normalement, sans secousse, dans une direction et sous une forme autant que possible appropriées à ses besoins véritables. Nous venons de nommer M. Giovanni Verga, le romancier-nouvelliste le plus *né*, le plus apparent et le moins décevant de l'Italie contemporaine. Il n'est pas jusqu'à la retraite prématurée que semble s'être imposée l'auteur des *Malavoglia* et de *Maître don Gesualdo,* qui ne puisse être interprétée comme un effet de sa sérénité professionnelle. Quant à son inspiration, elle a pu souvent fail-

1. Jean Dornis traduit trop cursivement les fragments qu'il nous offre du *Livre de Miranda,* et parfois il fausse tout à fait la note. Ainsi, pour ne pas parler d'innombrables négligences de forme qui auraient pu être évitées, ce passage de la XXXII° strophe : *Gran ventura fù che del mio pallor non s'avedesse la madre mia,* lequel signifie littéralement : « Ce fut une grande chance que de ma pâleur ne s'aperçût pas ma mère », et nullement, comme le veut J. Dornis : « Ce fut un si grand bonheur que ma mère ne s'aperçut pas que je pâlissais. » Il serait à souhaiter que, dans une prochaine édition, Jean Dornis épurât son bel ouvrage sur la *Poésie italienne contemporaine* de ses imperfections de forme.

lir, mais ce ne fut jamais par dilettantisme. Un énergique comme lui n'a jamais eu le temps de se comprendre qu'en se sentant, non en s'écoutant. Aussi, même comme chef de l'école vériste, n'a-t-il jamais que prêché d'exemple, sans ergoter comme tant d'autres. Le créateur de la nouvelle régionale, à qui l'on doit *Cavalleria rusticana,* plus avisé en cela que son illustre émule Luigi Capuana, a toujours su d'instinct de quoi il était fait, quels étaient ses besoins et quelles ses dispositions. C'est pourquoi on a reconnu en lui un romancier de race, qu'un sûr instinct et de sûres intuitions ont mieux averti que ne l'eussent pu des facultés plus réfléchies, attentives aux théories plus qu'aux moyens.

La plus grande mésaventure dont puisse être frappé un écrivain, c'est d'avoir plus d'ambition que de force, plus de doctrine que de souffle ; et ç'a été le cas de M. Alfredo Oriani, aussi bien que celui de M. Alberto Cantoni. Qu'on nous pardonne de rapprocher un moment ici deux esprits si dissemblables. Mais il est, pour le moins, un effet de la disproportion que nous venons d'indiquer qui les lie tous deux à une même borne : le paradoxe. Ils courent à lui inévitablement, comme le mineur, menacé d'asphyxie dans une atmosphère appauvrie d'oxygène, se saisit de l'appareil respiratoire pour prêter une aide artificielle au fonctionnement de ses poumons. A part cette bizarrerie d'esprit qui leur est commune et qui ne les laisse presque jamais entiè-

rement d'aplomb vis-à-vis des genres où voudraient se ranger leurs œuvres, M. Oriani et M. Cantoni peuvent parfaitement continuer de s'ignorer mutuellement, car rien n'est plus distant du pessimisme ombrageux et exaspéré de l'un que l'humour pénétrant et intensif de l'autre. Le premier paraît souffrir d'un orgueil et d'un sensualisme véritablement douloureux ; le second d'un besoin d'esprit et de sagesse qui n'arrive pas à se satisfaire. Le désordre le plus imprévu et le plus piquant soutient et marque toute l'œuvre de M. Cantoni. Celle de M. Oriani dit, à chaque pas, les soifs de génie d'un penseur, doublé d'un artiste, qui ne sut qu'ébaucher ce qu'il eût voulu créer et parfaire, et à qui toutes les formes de pensée et tous les genres d'art eussent été faciles si, à une conscience plus sûre de ses moyens, plus soucieuse de ses effets, il eût joint cette inattention de soi qui constitue la véritable force et la véritable unité d'un tempérament. De toute son œuvre de poète, de romancier, de dramaturge, de penseur, son roman *La Défaite* est, à coup sûr, l'échantillon le moins répréhensible, quoique, et peut-être à cause de cela, le moins caractéristique.

Il est d'autres originaux parmi les romanciers de l'Italie contemporaine. M. Luigi Pirandello, par exemple, aspire à l'humorisme avec une plume pas toujours résignée au rire. Mais c'est déjà beaucoup qu'il soit parvenu à se faire classer parmi les rares auteurs amusants de l'Italie, avec ses *Beffe della morte e della vita*, ses

Bianche e nere, ses *Amori senza amore*, son *Quand'ero matto* et un livre de longue haleine, son dernier livre, *Feu Mathias Pascal*, — un mort qui écrit ses mémoires, c'est-à-dire un disparu que l'on a cru mort et qui, anxieux d'échapper légalement à ses créanciers, à sa femme et à d'autres sujets d'ennui et de tristesse, s'est, pendant un certain temps, d'autant mieux accommodé de la perte de son état civil, qu'ayant pu s'enrichir à la roulette, il pensa n'avoir aucune raison urgente de ne pas se féliciter de sa disparition. La suite de l'histoire n'importe pas ici; et, d'ailleurs, la fantaisie de M. Pirandello n'est pas toujours vraisemblable. Qu'il nous suffise de noter que, Sicilien nourri de culture allemande, à preuve ses *Elegie renane*, et doué d'une sensibilité plutôt septentrionale, M. Pirandello ne sait pas rester froid devant la vie, bien qu'il s'efforce de ne pas perdre de vue son dessein prémédité d'en rire, pendant le temps qu'il s'énumère les sérieuses raisons qu'il croit avoir d'en désespérer.

M. Alfredo Panzini est un autre humoriste, moins savoureux que M. Pirandello, parce que plus apaisé, mais non moins pénétrant. Il a un sens très affiné de l'ironie psychologique et une façon d'explorer la conscience humaine qui ne manque ni de douceur, ni de franchise, ni même d'indulgence. Il nous dira, par exemple, que « la différence entre le tien et le mien qui semble si élémentaire et si simple, est, en fait, plus difficile à sentir qu'on ne le croit communé-

ment; et ceux-là mêmes qui ne sont pas voleurs de profession, peuvent, à leur tour, tomber dans cette contradiction. » Pour savoir comment, il faudrait lire la courte, spirituelle et très *probante* nouvelle de M. Panzini, intitulée *Le septième commandement*. Demandez, après cela, à M. Panzini pourquoi il s'est donné la peine de compiler un *dictionnaire moderne* où se voient accueillis les néologismes d'un usage courant qui ne figurent pas encore dans les dictionnaires italiens officiels, pourquoi, s'étant chargé de ce fastidieux travail, il n'a pas su éviter les trois quarts des négligences, des lacunes et des inexactitudes qu'il y a laissées, et sur quoi se fonde enfin ce monument de désordre et de confusion pour attendre sa seconde édition, et pour prétendre nous donner plus tard, tout modestement, l'étymologie, l'histoire et la philosophie des mots qu'il se borne, pour le quart d'heure, à nous mal présenter. O humoristes, que voilà de vos fantaisies!

Mais il n'y a pas que les humoristes qui soient inattendus, et, par exemple, M. Luciano Zùccoli, allemand de naissance, a pu très sérieusement dire de lui-même « qu'il a beaucoup des défauts d'autres temps, fort peu de ceux du nôtre, et qu'il figurerait honorablement, dans un musée, entre une vieille armure rouillée et une momie égyptienne. » Entendez par là qu'il a l'air d'être, qu'il est peut-être, et qu'il se croit lui-même un anachronisme vivant. Son originalité la plus sûre — et il faut lui en savoir gré,

puisqu'il est jeune — est d'avoir su rester lui-même, et de n'avoir jamais admis, — lui qui a été peut-être le seul de sa génération à échapper complètement à l'influence dominatrice de M. d'Annunzio, — qu'on doive être redevable à autrui, même pour un début, de n'importe quel élan, à plus forte raison d'une orientation. A la base de ce sentiment d'indépendance un peu farouche qui lui a fait écrire, très jeune, un roman déconcertant d'amoralité, mais néanmoins très personnel et, malgré ses nombreux défauts, nullement inorganique, — il y a le culte de la nature, de l'apparence phénoménale, de la vie, c'est-à-dire les trois caractères essentiels à la constitution d'une âme païenne. Ajoutez à cela de l'ironie, du scepticisme, de l'amour de soi, de l'impulsivité, de l'ingénuité, de la fraîcheur, de la décision, de l'intuition, du style et quelque pose, et vous aurez M. Zùccoli, sa tête maussade et volontaire, renfrognée et expressive, son front immense et éclairé, ses yeux de rêve où le monocle fait tache, en d'autres termes, l'auteur diversement apprécié, unanimement senti, pas très sûr de soi, généralement admiré et de plus en plus envahissant, de plusieurs romans passionnels et de nouvelles inégales, d'un roman d'observation aiguë, *Le maléfice occulte*, d'un roman satirique, *Officiers, sous-officiers, caporaux et soldats*, etc.... L'avenir, qui appartient à M. Zùccoli, nous le montrera, sans doute, toujours actif et, s'il est permis de le souhaiter, mieux inspiré, — autant du moins qu'il lui sera possible de s'in-

quiéter de le paraître, après qu'aura vu le jour son prochain roman, *Ciascuno per sè*, lequel se propose d'être ni plus ni moins qu'*une sorte d'incarnation exaltée du principe individualiste.*

Et nous qui pensions que, de ce principe, M. d'Annunzio nous avait déjà surabondamment entretenus dans ses romans et ses drames d'universelle réputation ! Sommes-nous donc condamnés, pour longtemps encore, à le retrouver ? Et M. d'Annunzio lui-même ne risque-t-il pas de vouloir nous en entretenir encore, dans l'*Amaranta* et la *Madre folle*, les deux prochains romans qu'il promet ? L'on sait qu'après le Suédois Ola Hanssen, et en même temps que le Polonais Stanislas Przybyszewski, M. d'Annunzio s'est appliqué à s'assimiler, non pas la doctrine philosophique de Nietzsche, mais proprement son dionysisme impie et féroce. Or Renan, avant Nietzsche, avait écrit que « la nature, à tous les degrés, a pour soin unique d'obtenir un résultat supérieur par le sacrifice d'individualités inférieures. » Et Aristote, avant Renan, avait attribué à la nature la volonté « que l'être doué de prévoyance commandât en maître, et que l'être capable, par ses facultés corporelles, d'exécuter des ordres, obéît en esclave. » M. J.-E. Fidao nous affirmait récemment, dans son *Droit des humbles*, que « tous ceux qui, dans l'avenir, ne seront qu'intelligents, reprendront, avec la même sereine impertinence, les propos peu chrétiens d'Aristote ». Ceci pourrait s'appliquer à M. Zùccoli

dont les desseins sont précis et froids. Mais M. d'Annunzio sait, par surcroît, rêver, lui qui a dit du rêve et de la vie qu'ils sont toujours l'ombre l'un de l'autre. Aussi rêve-t-il apparemment avec Renan qu' « une large application des découvertes de la physiologie et du principe de sélection amène la création d'une race supérieure, prenant son droit de gouverner, non seulement dans sa science, mais dans la supériorité même de son sang, de son cerveau et de ses nerfs. »

Car M. d'Annunzio, plutôt que le *surhomme* de Nietzsche, eût volontiers incarné le *tyran positiviste* de Renan, « aux perceptions, aux sensations, aux jouissances de qui tout l'univers servirait exclusivement, et qui absorberait dans son gosier brûlant un fleuve de volupté. » Et quoique, malgré l'idéalisme instinctif de sa sensualité, M. d'Annunzio sache généralement se maintenir en marge des doctrines qu'il se borne à contempler, rester comme extérieur aux théories qui l'éblouissent ou sans connivence avec la lettre de ses aspirations, ce n'est cependant ni avec le désintéressement, ni avec la grâce dont un disciple ordinaire, — en qui nous n'eussions pas vu un enfiévré d'ambition et, par voie de conséquence, une manière supérieure d'halluciné, — nous eût donné l'impression, le jour où il se fût spontanément compris lui-même parmi les fervents extatiques de la Force, ou seulement parmi les dévots du renanisme. Qui que ce soit qu'il ait voulu flatter, autrui ou

soi-même, un peu l'un, beaucoup l'autre, sa manie d'universalité ou la sorte de philistins que nous sommes souvent, en s'embarrassant du souci d'abstractions redoutables dont nul n'a de la peine à voir que la nette appréciation n'incombera jamais à la mentalité de l'auteur du *Feu*, nous n'en dirons pas moins de son idiopathie intellectuelle ce que nous pensons de sa somptuosité esthétique, à savoir qu'elle le rend aussi prestigieux que peu pénétrant, qu'elle lui octroie bien plus de faire que de comprendre, et qu'elle l'empêche, en définitive, de s'élever jusqu'à l'expression vécue de ses sentiments.

Ce qu'eût pu être son œuvre, déjà si large, si colorée, si troublante, si musicale, pour peu qu'une conscience équilibrée l'eût gouvernée, qui ne le sent, à seulement constater sa nouveauté expressive et sa radieuse originalité ? Les reflets de cette originalité ont, par eux-mêmes, suffi à faire rendre au ciel littéraire italien tout l'éclat dont il a été capable, en l'absence d'un foyer propre de lumière. Ils se fussent substitués à ce foyer absent, s'ils avaient été eux-mêmes la forme lumineuse d'un idéal personnel, au lieu d'être les effets momentanés d'accidentels incendies.

On se trompe aisément sur la valeur d'œuvres dont le relief, dû principalement au style, est uniquement extérieur. Ainsi, à l'aspect de la magie tout apparente de l'œuvre de M. d'Annunzio, un critique français, — nous ne savons

plus lequel — a pu s'impatienter jusqu'à trouver une originalité supérieure à celle de M. Antonio Beltramelli, un jeune nouvelliste de talent qui a parfois rappelé la manière de l'auteur des *Novelle della Pescara,* avec qui il a légèrement en commun certaines qualités de forme. M. Beltramelli, qui n'a encore publié que trois volumes dignes de remarque, *Gli uomini rossi, Anna Perenna* et *I primogeniti,* est, en fait, considérablement éloigné de la maîtrise de son modèle ; mais on comprend que ce sont ses profondes qualités d'émotion, — à la fois gouvernées par une pensée pénétrante et secondées par une sensibilité aiguë, que traduit, par surcroît, richement, un style musical, efficacement proportionné et d'un relief saillant, — l'on comprend que ce sont ces qualités qui lui ont valu l'honneur d'un tel rapprochement. Avec cela, ou plutôt à cause de cela, il n'a pas encore su insuffler à ses personnages une vie tant soit peu apparente, tellement il y a en lui, avant tout, un créateur de cadres et, bien moins qu'un narrateur, un descripteur.

Un phénomène non moins imprévu se fait jour chez M. Cosimo Giorgieri-Contri qui doit à son exquise sensibilité d'être un poète très distingué, quoique souvent languide, un romancier pénétrant, et un auteur dramatique tout juste apprécié. Le poète nuit, chez lui, au romancier et au comédiographe, — dans les œuvres desquels les dons de sensibilité dont le premier sait si bien tirer parti, se dégradent et s'affadissent.

Mais les tempéraments équilibrés de l'Italie

contemporaine ne sont pas, par ailleurs, doués de qualités exceptionnelles. Ainsi M. Giuseppe de Rossi est un artiste probe et régulier, mais d'éclat atténué; M. Guglielmo Anastasi, un esprit rassis qui ne rend pas, comme il l'eût fallu, son profond sentiment des êtres et des choses. Tous deux doivent néanmoins leur heureuse fécondité à cet instinct direct d'art qui les caractérise et que ne vaut pas toujours un souci plus éduqué des effets esthétiques. M. Giustino L. Ferri en sait quelque chose, lui qui, avec un esprit remarquablement intuitif, ne réussit guère à masquer l'inquiétude de son inspiration. Et, par contre, le naturel primesautier et presque ingénu de M. Angiolo Silvio Novaro en fait un poète et un conteur souvent frais et reposants.

De même qu'en France par le remarquable auteur de la *Maison du péché*, par Jean Bertheroy, par Fœmina, etc., le roman est cultivé avec succès en Italie par un groupe de femmes dont deux, au moins, ont largement mérité leur exceptionnelle notoriété. Nous avons nommé Mme Matilde Serao et Mme Grazia Deledda qui comptent, parmi d'innombrables témoignages de la haute estime qui les entoure, Mme Serao la lettre-dédicace de M. Bourget figurant en tête de son roman *La duchesse bleue,* Mme Deledda l'étude si littéraire que lui consacrait naguère M. S. Haguenin dans la *Revue des Deux Mondes.*

M. Bourget a loué comme il convenait, dans

l'auteur du *Pays de Cocagne*, « sa largeur de touche, sa spontanéité créatrice qui met sur pied les personnages par centaines, avec une aisance que n'ont surpassée de nos jours ni l'auteur de l'*Assommoir*, ni celui de *Bel-Ami*, ces deux admirables peintres de foules. »

Mme Deledda a été un phénomène spontané, et peut-être unique, de précoce et géniale vigueur littéraire ; et M. Haguenin a excellemment établi comment ses dons exquis d'attention et d'émotion, unis à une remarquable intuition psychologique, lui ont permis de *réaliser énergiquement les états d'âme* de ses personnages sardes, dans leurs paroles et dans leurs actes, avec un art à la fois plus riche, plus fluide et plus sobre que celui dont s'était aidé Ferdinand Fabre pour incarner sa province. Mais il est vrai d'ajouter, — car Mme Deledda a témoigné, depuis, en tentant avec plusieurs nouvelles de son recueil *I giuochi della vita*, et avec son roman *Nostalgie*, de sortir de la Sardaigne rustique, puis de la Sardaigne, d'une déconcertante impuissance à s'adapter esthétiquement et psychologiquement à un milieu autre que son milieu d'origine, — il est vrai d'ajouter que son art plus instinctif que conscient et plus intensif que dégagé, n'est pas de ceux — et c'est, en un sens, son incomparable dignité, — qui savent respirer d'eux-mêmes, en dehors de l'atmosphère et du cadre dont ils ont été le fruit et dont ils ont pu devenir l'âme, par un effet du génie.

Neera, la femme de lettres lombarde dont on

attend le dix-septième roman, *Crevalcore*, peut se flatter, pour sa part, d'avoir conquis M. Rod, et même M. Croce, quoique d'autres critiques lui reprochent d'avoir l'inspiration trop facile et, pour une moraliste, de trop refléter la manière française.

Mme Luigi di San Giusto a écrit plusieurs romans remarqués. Le dernier en date, qui est aussi le plus faible, *Primavera Italica*, a, hélas ! mérité et obtenu de paraître en feuilleton dans la *Tribuna*.

Jolanda (marquise Plattis) dont le pseudonyme indiquerait peut-être qu'elle date, en littérature, de la naissance de la fille du roi d'Italie, n'en compte pas moins à son actif six romans, dix volumes de nouvelles et de récits, six volumes d'études littéraires et de critique d'art. On ne s'étonnera pas que toute cette œuvre, y compris son dernier recueil de nouvelles, *Sulla via degl'incanti*, témoigne de plus d'impatience de produire que de fécondité vraie.

Nous citerons encore Mme Regina di Luanto, Mme Bruno Sperani, Mme Maria Savi-Lopez, toutes trois diversement mais sûrement douées, Mme Clarice Tartufari, connue pour son *Roveto Ardente*, — roman confus, mal distribué, mais renfermant quelques portraits heureux de bourgeois romains, — et pour quelques essais intéressants de théâtre dramatique ; Mlle Paola Lombroso, dont quelques frais tableaux d'observation rapide, réunis sous le titre explicite de *Kodak*, ont très efficacement exprimé la grâce agile et souple et la vivacité d'esprit ; Maria Nono, publi-

quemement louée par M. Fogazzaro pour la délicatesse d'inspiration et la fraîcheur ingénue de son *Ignis ;* Ginevra de Nobili, douée de remarquables qualités d'attention et de pénétration, et dont les douze contes, réunis sous le titre de *Rosaio*, ont également été présentés au public par une lettre de l'auteur de *Malombra ;* Anita Zappa, auteur d'un recueil de nouvelles, *Pei sentieri del mondo*, où se font noter une touche vraie et un art réellement attachant ; enfin Maria Lisa Danieli-Camozzi et Gemma Manfro-Cadolini qui ont écrit, en collaboration, un roman bien pensé et, sauf par certaines insuffisances psychologiques, tout à fait distingué, *I nipoti della marchesa Laura.*

Il est, en Italie, toute une littérature humoristique, fantastique ou dramatique, tendant à faire éprouver une commotion au lecteur, en le divertissant, qui est directement née des Anglais, de Conan Doyle à Anthony Hope, de Richard Marsh au fécond romancier australien mort prématurémen, Guy Boothby. Les plus en vue, parmi ce groupe où se rangent parallèlement des tendances qui n'ont, d'ailleurs, rien de fondamentalement commun entre elles, sont : Cesare Denotis, Daniele Oberto Marrama, M. P. Eliani, Antonio Battara, Italo Toscani, E. Manfredini, Sergio Bruno, G. Tonsi, E. Carbone, Mario Morais et enfin Yambo (Novelli). Ce dernier qui est le fils de l'illustre acteur du même nom, est un nouvelliste gai et fécond, en même

temps qu'un fin lettré. On lui doit une traduction supportable du *Scarron* de Mendès, dont on sait la versification ardue, subtile et, par endroits, gauchement rostanesque. Yambo a écrit des livres d'aventures dédiés aux enfants, d'un tour personnel et divertissant. Sa meilleure œuvre, après le *Manuscrit trouvé dans une bouteille*, est la dernière, celle qui raconte les faits et gestes de Burchiello, l'ami de Ciuffettino.

Un dernier groupe paraît enfin solliciter notre attention, celui des romanciers ou nouvellistes. sociologues, historiens, voire pédagogues, ou de simples auteurs de récits. Tous ces auteurs, quoique peu connus, et jeunes pour la plupart, ne manquent pas de talent. Nous citerons sans ordre Pietro Magistrelli, O. Boni, Francesco Gavagni, S. A. Nappi, Attilio Barbiera, A. Giovannetti, Gino Galletti, O. Finocchiaro, Alessandro Lalia-Paternostro, Raffaello Giovagnoli, Ercole Rivalta, Giuseppe Manzini, Giovanni Zuccarini, Giulio Gaggiano, Giuseppe Errico, Ernesto Arbib, U. Valcarenghi, G. Calandra, Guido Melzi d'Eril. — M. U. Valcarenghi est spécialement apprécié pour son roman assez original, un peu trop fantaisiste et peu recommandable comme donnée, *Il sogno d'un genio*. — M. G. Calandra a été très loué pour ses beaux contes du vieux Piémont. — Quant à M. Melzi d'Eril, il est le débutant un peu gauche, mais sainement inspiré, du *Destino degli umili* et d'un recueil de sonnets : *Visioni fuggitive*.

Nous citerons encore M. Pier Luigi Stella

dont la forte imagination s'est remarquablement affirmée dans *Sunt animæ*, un recueil de nouvelles, parmi lesquelles *Nunc et in hora, Il bimbo* et *Ignota* sont impressionnantes d'intensité sentimentale et de relief coloré.

Ici doit s'arrêter notre nomenclature, car, à être plus complets, nous ferions le jeu de toute une masse à demi anonyme de producteurs qui, sans qu'on s'y attende ou que l'on discerne comment, trouvent intérêt à grossir sans mesure le chiffre de l'apport livresque de la nation, pour le seul ébahissement, semble-t-il, du statisticien, et la plus grande émulation des chercheurs de « records ». Il suffira de dire que l'Italie a offert, en moyenne, ces derniers temps, un nombre invraisemblable de *nouveautés* par an, pour que le lecteur se rassure sur nos raisons de nous en tenir à la série d'auteurs que nous venons de lui présenter.

S'il était vrai qu'une période littéraire s'achève avec les romans, genre qui a toujours rencontré des adversaires décidés et qui, en Italie surtout, a été spécialement considéré comme inférieur, — peut-être parce qu'il n'a jamais su y fleurir franchement, — l'on achèverait de voir que l'heure est actuellement tardive à l'horizon de la littérature italienne. Beaucoup d'ouvrages d'imagination et, sauf le *Pays de Cocagne* de Mme Serao, quelques tableaux rustiques de Mme Deledda et *Cavalleria rusticana* de M. Verga, pas une œuvre franchement représentative. Il

semble que le romancier italien n'ait pas en vue de faire œuvre personnelle et vivante, et s'en tienne au souci de l'effet, comme à l'honneur de l'étiquette. Il semble aussi, et surtout, qu'il soit las d'espérance et de rêve, s'il est vrai, comme le veut Saint-Marc Girardin, que l'histoire raconte seulement les choses accomplies par les hommes et que le roman dise, par contre, ce qu'ils rêvent et espèrent.

Il est pourtant un genre où les Italiens ont excellé, le genre satirique, illustré au XVIIIe siècle par un Francesco Gritti, un Pindemonte et surtout un Zaccaria Sceriman. Le roman allégorique, le roman didactique, le roman patriotique eurent également, en ce siècle-là, leurs représentants qui ne furent pas des moindres. Nos modernes, après leurs prédécesseurs immédiats, un Foscolo, un Manzoni, ont eu quelques belles inspirations, malheureusement incomplètes et sans lendemain. Il n'est plus de mode, à coup sûr, que le roman vise uniquement à la satire, il n'aurait guère de sens s'il s'obstinait à vouloir être instructif ; il ne peut plus seulement songer à être allégorique, ni se risquer à être ouvertement symbolique ; il serait trop particulier s'il n'était que patriotique, trop vain s'il n'était que fantaisiste, trop illusoire s'il redevenait naturaliste, trop distant s'il persistait à être idéaliste.

Alors quoi ? s'il allait être moral, sans parti pris, sans étroitesse, sans gaucherie, sans onction ! Et l'on conçoit qu'un roman moral est

celui qui reflète une âme ou qui, du moins, ne prétend ni la masquer, ni la contredire, et qui dépeint avec conscience ce qu'il observe avec amour. Un roman est à son auteur, non à un groupe, ni à une école, ni à un public. Et, qu'il le veuille ou non, un auteur est dans son roman, comme une grenouille est dans sa mare, ou comme une carpe est dans son étang. Et comme nous appartenons à notre siècle, nous ne pouvons ignorer ce qui le préoccupe, ni tout ce qui l'a éclairé, ni ce qui l'auréole, ni tout ce qui l'enchaîne. On peut écrire un roman social, sans écrire un roman à thèse et prétendre ainsi ramener la vie et l'humanité à sa mesure ; on peut imaginer des situations dramatiques ou idylliques, des décors mondains ou populaires, sans mettre, à les retracer ou à les décrire, une ardeur préconçue ni une fantaisie que la vie n'offre pas, elle qui en offre de toutes les couleurs. On peut s'en tenir à une fidèle transcription, — oh ! ironie des valeurs des mots — de la nature, sans devoir qualifier explicitement de réaliste un roman qui est, avant tout, ce qu'il est, et qui, en tout état de cause, est condamné à demeurer le produit d'une imagination humaine. On peut enfin introduire la science, l'art et la pensée dans une œuvre qui doit savoir plaire, sans y mettre une science, un art et une pensée qui ne viseraient sciemment qu'à plaire.

Il est évident qu'à proprement parler, le roman n'a jamais eu charge d'âmes, de sorte qu'en face de la diversité des consciences qui composent la

sensibilité des peuples, un roman ne saurait se flatter d'avoir quoi que ce soit à statuer ou à décréter. Mais qui ne se rend compte que la critique elle-même ne décrète pas, même alors qu'elle en a le plus l'air, et que toute son autorité résulte de ce qu'elle discute des idées et propose une manière de voir, avec une conviction qui se sent ou qui s'est faite évidente.

Si le roman doit aspirer à être une critique des sentiments, l'on comprend bien qu'il ne peut prétendre imposer une manière de sentir. Mais il lui est impossible de contribuer à en déterminer une, s'il n'est pas l'œuvre d'un homme averti et disposé à dire, comme Erckmann, ce qu'*il a dans le cœur pour le contentement de son cœur*, tout en étant, sans doute, — et l'heure où nous sommes le lui permet, — plus averti que l'auteur du *Docteur Mattheus*.

CHAPITRE IV

Auteurs dramatiques.

Le théâtre universel est dominé par quelques grands noms auxquels il nous est commandé de nous référer, toutes les fois que nous aspirons à nous rendre compte de la valeur littéraire et sociale d'une œuvre dramatique donnée. Eux seuls sont en mesure de nous renseigner sur ce qui lui est le plus essentiel, attendu qu'ils accusent un caractère commun d'humanité auquel il semble qu'ils n'eussent pu se soustraire, quand bien même ils s'y fussent appliqués. Qu'il se soit agi d'héroïsme ou de trahison, d'amour ou de haine, de rire ou de vérité, — la tragédie, le drame historique, la comédie, le drame pastoral, ont eu, tour à tour — avec Eschyle, Sophocle, Euripide, Ménandre, pour l'antiquité grecque ; avec Plaute et Térence, pour l'antiquité latine ; avec Corneille, Racine et Molière, pour le XVII[e] siècle français, avec l'Arioste, l'Arétin, le cardinal Bibbiena, Machiavel, le Tasse et Guarini, pour le second âge classique italien ; Soumarokov et Von Vizine pour le XVIII[e] siècle russe, Ostrovsky pour le XIX[e] ; Lope de Vega et Calderon pour l'Espagne ; Shakespeare pour l'Angleterre ; Gœthe

pour l'Allemagne, — une attitude et un caractère invariablement soumis au tempérament moyen de l'espèce, abstraction faite du degré de structure et d'expression qui mesure la portée et l'intérêt de tant d'œuvres diversement méritoires.

Il appert clairement d'une telle donnée, laquelle a pu d'ailleurs être théoriquement appréhendée, avant la lettre, par plus d'un observateur judicieux, que seul le sens de la vérité humaine — à la fois générale et particulière, nationale et universelle, — peut rendre un auteur tragique, un dramaturge, un écrivain satirique, capables de doter le genre qu'ils cultivent d'une physionomie représentative de la race et de l'humanité. Il faut à l'homme qui se propose de traduire dans un raccourci prestigieux l'extraordinaire versatilité de l'esprit public, une sûreté d'intuition à la fois soumise et indépendante, quelque chose comme la vision de l'écheveau brouillé qui emmêle et confond les aspirations, les sentiments et les préoccupations des hommes dans une minute donnée ; le talent d'y distinguer, sans précipitation et sans trouble, l'extrémité libre du fil conducteur ; la vertu de ne pas apporter dans la confusion qui est là vivante, un désordre nouveau et artificiel qui la dénaturerait ; la science d'y discerner une complexité spontanée conservant à l'inextricable fouillis un air cependant normal et responsable ; et cette indépendance enfin du regard, et cette souplesse instinctive du doigté qui, seules,

pourront à la fois informer cet homme de ce qu'il lui sera donné de débrouiller avec honneur, et le préserver d'un faux mouvement irréparable, tout le long de sa tentative. Quand un homme capable de tant a su s'affirmer, ou s'est seulement laissé pressentir, on reconnaît à toutes ses paroles une force d'émission qui peut n'être pas ineffable, mais qui est, en tout cas, pénétrante. L'on sent qu'il a une façon de rester pareil à nous et de nous contempler, qui n'est pas celle dont nous sommes doués vis-à-vis d'autrui, mais qui, sans contredire nos virtualités latentes, et en s'inclinant vers elles, au contraire, se garde bien d'un rapprochement familier avec chacun de nous.

Le génie dramatique italien qui, avec Dante, s'était élevé à une universalité de vues et d'idées assurément miraculeuse pour son temps, a pu, grâce à son essor vers des généralités à la fois synthétiques et psychologiques, — la distinction est subtile, mais elle peut indiquer que le point de vue synthétique, à lui tout seul, peut n'être pas psychologique et ouvrir sur des perspectives fausses et fantasmagoriques, sans relation d'effet à cause avec la réalité idéalement révélatrice des choses — le génie dramatique italien a pu se rendre souvent sensible dans la constitution d'œuvres représentatives, douées d'intelligence et de vérité. Il n'y est jamais parvenu cependant que tout autant qu'il a su s'appuyer sur un sens philosophique éduqué, sur de profondes intuitions sociales et sur un goût esthétique étroitement proportionné à ses valeurs d'action.

Le sentiment altruiste est peut-être plus significatif du génie humain que les facultés intellectuelles les plus vigoureuses. C'est dire que celles-ci n'ont chance de se développer dans le cerveau le mieux organisé, que si, pour les informer, un cœur admirablement sensible et impressionnable actionne, à leur intention, et tout près d'elles, les ressorts mystérieux qui unissent indissolublement notre conscience à notre esprit.

Remarquons toutefois que l'altruisme proprement dit, c'est-à-dire cette inclination sympathique de notre humanité pour tout ce qui nous ressemble, ou s'agite, ou encore végète autour de nous, peut, tout en couvant en nous, ne pas nous prémunir de fait contre une divergence fortuite entre nos pensées et nos sentiments.

Nietzsche a pu être un égotiste farouche, mais il suffit de réfléchir à la violence du geste par lequel il a voulu repousser, lui surhomme, l'homme ordinaire, inférieur, mais vivant, qu'il voyait devant lui, pour mesurer l'étendue de son inclination primitive envers lui et la nature. Notre assertion semble paradoxale, uniquement à cause des formules dont notre esprit s'embarrasse et que notre psittacisme incorpore à la matière de nos pensées. Elle ne l'est pas cependant, et Nietzsche a bien été, avant la lettre, comme après ses formules révolutionnaires, un altruiste de génie ; si bien qu'il a dû payer par la folie le passif formidable de ses spéculations témérairement contradictoires. L'abdication de sa raison a été le sacrifice inévitable

que réclamaient ses sentiments outragés par le plus criminel des orgueils spirituels ; et, tout compte fait, elle a équivalu au suicide d'un banqueroutier frauduleux pris à ses propres filets, sur qui la ruine a réellement fondu, et qui, ne sachant à quel expédient recourir pour se refaire, se suppose acculé à la nécessité d'offrir, comme dividende dérisoire, cette même vie qu'il a irrémédiablement compromise devant lui-même, et ce cerveau qui s'est naguère renié tout le premier, en faisant bon marché de ses prédestinations et de ses responsabilités.

Vous mesurez ici toute la distance qui sépare la sensibilité d'un d'Annunzio, — lequel peut, pour ainsi parler, se méconnaître impunément, vu qu'il ne participe qu'inconsciemment de la vie universelle, — de la sensibilité d'un Nietzsche, lequel eût été également grand si, au lieu d'une théorie sans équilibre, il avait opté intellectuellement pour une philosophie condescendante.

Mais M. d'Annunzio lui-même est bien, dans sa mesure, un altruiste ; et il n'eût pas été l'auteur frémissant de la *Gioconda* et le fauve intellectuel que M. Schuré a dénoncé, s'il ne s'était rendu compte, et vivement, du prestige éternel des sentiments simples auxquels il a voulu opposer ses complexités de lettré et d'artiste altéré d'orgueil. Sa médiocrité intellectuelle seule nous rassure sur son degré de responsabilité effective, et nous assistons avec lui au même phénomène d'hypertrophie du sens critique que Zola nous avait offert, — hypertrophie

qui paraît s'être infiltrée jusque dans la moelle de toute une morale et de toute une philosophie contemporaines, chères à ces tempéraments brûlés chez qui la sensibilité s'est développée outre, mesure en dehors de toute symétrie logique avec l'essor parallèle de leur esprit.

Il est bien difficile que, dans ces conditions, M. d'Annunzio puisse parvenir à doter l'Italie d'un théâtre représentatif. Et si l'on peut dire de son talent qu'il est le fruit d'une sensibilité débordante et d'autant plus expressive en art qu'aucun frein moral ne l'arrête, comment voir en ce *civilisé* autre chose qu'un prestigieux idolâtre du verbe et qu'un anarchiste spirituel? Pour qu'il nous apparût à la hauteur de la tâche qu'il s'efforce d'assumer, il eût fallu que l'Italie pût acquiescer, pour son propre compte, à la sérénité stupéfiante, et par trop intempérée, de son insenséisme psychologique. Nous avons laissé entendre que M. d'Annunzio constitue un anarchiste d'idées au même titre idéal que le premier exalté venu. Seules, l'élèvent au-dessus de ce dernier, l'élégance de son attitude et l'harmonie de ses sentiments. Il est serein, remarquez cela, et que la sérénité dans le combat contre l'universel dont nous sommes partie, et en face duquel tout nous commande d'être humbles et franchement altruistes, est le triomphe de l'impulsivité physique et de l'amoralité philosophique sur l'intelligence consciente et responsable de l'humanité.

Il n'y a donc pas d'analogie possible entre

deux révoltés — Nietzsche et d'Annunzio — dont l'un a certaiment mesuré toute la hardiesse de son maintien, et dont l'autre ne sait que contempler son attitude. Il y a eu universalité chez l'un, et, par suite, génie subjectif, il n'y a, chez l'autre, qu'objectivité, par suite mécanisme, et, grâce à la perfection de celui-ci, élégance, ampleur, harmonie, plastique.

L'Italie admire son esthète, mais elle sent qu'elle ne lui doit qu'une satisfaction momentanée et extérieure. Il sent assez lui-même qu'il ne lui donne pas davantage, lorsque, pour jouir plus prestement de sa gloire, il s'emploie à faire du théâtre, et néglige le roman et la poésie qui eussent, sans doute, mieux convenu à son talent. Il le sent si bien qu'il met autant de volonté à plaire, sans y parvenir tout à fait, et sans que d'ailleurs sa gloire puisse y gagner, qu'un Lope de Vega s'est donné peu de mal pour offrir d'instinct un merveilleux miroir à l'âme espagnole, et pour commander de fait à son enthousiasme et à sa reconnaissance.

S'égarer dans l'individualisme, sans y apporter de sûreté originelle, c'est bien là le tort premier du théâtre italien contemporain. Il ne saisit même pas la vérité particulière des milieux, et s'efforce de ramener ceux-ci à une psychologie de luxe et de convention. S'il fallait analyser, une à une, toutes les situations dramatiques récemment imaginées et rendues par ce théâtre, combien d'entre elles résisteraient à un examen consciencieux ?

Force nous est d'en attribuer, pour une large part, la faute au régionalisme. Le théâtre de dialecte a pu rendre service à l'Italie quand celle-ci n'était pas encore constituée en royaume. Mais comment nier que ce théâtre soit aujourd'hui un facteur de confusion, à voir l'aisance avec laquelle il trouve toujours des spectateurs naturellement portés à le louer? Ne retarde-t-il pas, et pour longtemps, l'heure de la remise nécessaire au passé d'une infinité de langues de terroir semi-barbares, qui ne font, hélas! que nuire au nivellement souhaité de la langue nationale? Et que cette heure soit, en effet, éloignée, le goût de M. Bracco pour la poésie dialectale, et l'enthousiasme du public pour ses chansons de café-concert, — enthousiasme que la Compagnie piémontaise Solari a pensé exploiter avec grâce en allant porter la bonne parole jusqu'aux oreilles des compatriotes émigrés dans l'Amérique du Sud, — ne l'indiquent-ils pas tout spécialement?

A côté de M. Bracco, nombreux sont les auteurs dramatiques qui persistent à se créer un genre dans la comédie dialectale, et, parmi eux, Salvatore di Giacomo, exquis poète napolitain, mélange de verve comique et de mélancolie, et auteur applaudi d'une pièce intitulée *A San Francesco.* On le dit occupé à écrire une comédie dialectale en deux actes, de sujet populaire, *Assunta Spina*, comme pour marquer qu'il aspire à devenir, avec Cognetti et Minichino, un fournisseur régulier du théâtre camorriste « Fernando ». Viennent ensuite : Edoardo Scarpetta,

célèbre parodiste napolitain, créateur du caractère de *Don Felice*, — sorte de pendant au type légendaire de *Pulcinella*, — qui, sans grand succès, et au grand scandale des fervents de l'art dramatique, a cru naguère élégant de réduire à son système la *Figlia di Jorio* de d'Annunzio; Trilussa, le populaire poète dialectal romain qui, dit-on, s'apprête à offrir sous peu au public une comédie en trois actes, *L'oie,* devant représenter une femme belle, mais ignorante et sotte; G. Adami, le journaliste padouan dont *I fioi de Goldoni* ont obtenu, l'hiver dernier, au théâtre *Alfieri* de Turin, un succès très chaud; Antonio Salsilli qui a écrit, en dialecte vénitien, une comédie médiocre en quatre actes, *Per i fioi*; Salvatore Farina, romancier de vieille roche, qui a fait récemment applaudir à Turin sa nouvelle comédie, *Côssienssa elastica;* Oreste Poggio, auteur d'une sorte de pochade en trois actes, intitulée *La sôt-prefetëssa,* et honorée d'une faveur au concours de théâtre dialectal piémontais, — concours institué par les aristocrates — qui l'eût prévu? — pour soutenir, coûte que coûte, le drapeau du régionalisme piémontais, en mémoire de Garelli, de Luigi Pietracqua, de Zoppis et de Vittorio Bersezio, le fameux auteur des *Misères de Monsieur Travet,* dont le mérite a été de beaucoup faire — grâce à sa défection même — pour relier l'esprit de Goldoni à celui du théâtre moderne italien soi-disant national; — Giovanni Grasso, ancien montreur de marionnettes siciliennes, *Pasquin* en tête, tiré par l'ac-

teur Rossi des bas-fonds de son premier métier, devenu un excellent comédien et même, depuis sa *Fête d'Ardeno*, un auteur supportable, aux côtés du poète et nouvelliste Nino Martoglio, auteur de *Nika* (comédie), aux flancs de Verga (*Cavalleria Rusticana* en réduction, *La Louve* et *La Chasse au loup*), de Capuana (*Malia)*, de Guisti Sinopoli (*Zolfara*) et de G. Marchesi, auteur de plusieurs drames siciliens ; — Edoardo Ferravilla qui a été, après Cletto Arrighi, toute la comédie milanaise, malgré le goldonien Carlo Bertolazzi, auteur *d'El nost Milan*, lequel s'y est essayé non sans bonheur, avant de connaître le plein succès avec sa pièce en italien, *Il diavolo e l'acqua santa;* enfin le Bolonais Alfredo Testoni, auteur spontanément gai et brillamment superficiel de *Ce je ne sais quoi*, d'*Entre deux coussins*, de *Stampo Vecio*, d'*Il quieto vivere*, — pilier suprême du théâtre dialectal de Bologne, et illustration éloquente de l'hybride particula risme psychologique auquel est, pour ainsi dire, contrainte de se réduire en art, l'expression dialectale.

En passant au théâtre proprement italien, force nous est de suivre une gradation ascendante, pour tâcher de donner une idée sensible de son mérite et de ses ambitions.

Parmi les auteurs peu connus, mais offrant néanmoins quelque surface depuis que les ont révélés à nous quelques applaudissements, ou, peu de chose aidant, quelques témoignages offi-

ciels, — nous distinguerons tout d'abord les deux lauréats du concours Bastogi de Florence, M. Giovanni Battista Prunai, premier prix avec un drame, *Vecchia gente*, M. Michele De Benedetti, deuxième prix avec une comédie, *Alta marea*, ainsi que leurs concurrents immédiats, M. Giuseppe Lanciarini avec sa pièce *Presi alla pania*, M. Jacopo Loria avec sa comédie *Il fondamento della morale*, M. Nino Berrini avec *Il metodo*, comédie, et M. Augusto Novelli avec *Gli ozî di Capua*, tous quatre admis à prendre part au concours, entre plus de quarante candidats qui s'y sont présentés.

M. De Benedetti avait eu précédemment un premier prix sur trois cents concurrents, au concours dramatique national institué par la section *Arte e diletto* de la *Famille Ambrosienne*, avec son drame en quatre actes, *Il faro spento*. Ce n'est cependant qu'un ibsénien audacieux, sans qualités dramatiques accusées et sans grande force ni vérité.

Le public a préféré à sa pièce la comédie en quatre actes, *Fuori del nido*, de M. G. Pagliara, deuxième prix, et même le drame en un acte, *Al Mulino*, de M. Alberto Donini, troisième prix. Ce drame a été, du reste, jugé meilleur que les pièces de M. Pagliara et de M. De Benedetti; mais il lui a été tenu rigueur du fait qu'il ne peut passer pour le fruit d'une observation directe, étant donné qu'il reflète l'âme de personnages empruntés à la littérature russe.

M. Gerolamo d'Italia a été également primé, au

même concours, pour sa comédie en trois actes, *Anime doloranti;* et, parmi les simples médaillés, nous mentionnerons M[me] Luigi di San Giusto pour sa comédie en deux actes, *Frutti di cenere,* et M. Almerico Ribera, journaliste, pour son *Dramma degli umili,* — titre bien actuel qui n'a pu, certes, gêner la libre spontanéité de l'accueil que le public favorable a fait à la pièce.

Il est également quelques auteurs dramatiques non distingués par les commissions, et auxquels la sollicitude de celles-ci n'est pas, heureusement, indispensable, qui ont droit à une mention : M. V. Tocci, par exemple, rédacteur à la *Perseveranza* de Milan, et auteur de plusieurs drames, dont le dernier, *Giojelli,* a été très applaudi, l'an passé, au théâtre Alfieri de Turin ; M. Silvio Zambaldi qui vient d'asseoir, après plusieurs tentatives avortées, son renom d'auteur dramatique, avec son tout récent drame en trois actes, vraiment robuste et bien conduit, *La Voragine;* M. Sabatino Lopez dont le bagage dramatique déjà lourd, issu, certes, d'un talent appréciable, mais, en même temps, d'une pensée plus théoriquement soucieuse de vérité que pratiquement assortie au *vrai,* s'accroissait naguère d'une comédie en un acte très applaudie, *Il punto d'appoggio,* comédie à laquelle fait néanmoins défaut une action vive et concertée ; M. Cesare Gabardini, auteur d'une comédie en un acte, peu mouvementée, mais pénétrée de sens scénique, l'*Ignota* ; M. Sem Benelli, esprit original et inquiet, épris de violences et d'abstractions, et

dont la pensée cahotique infirme sa pièce *Vita gaia*, comme elle a privé de toute efficacité son peu poétique poème *Un figlio dei tempi;* M. Giacinto Benaventa, très fèté pour son *Nido altrui* dont la critique a franchement loué le naturel, la mesure, l'originalité et la psychologie; M. Arturo Foà qui a honorablement débuté, tant à Rome, à Turin qu'à Florence, avec sa comédie *La Figlia;* M. Valentino Soldani, auteur de drames historiques, dont le dernier en date, *Lo schiaffo della gloria,* résume les qualités et les défauts : émotion communicative, style adapté et alerte, mais insuffisance du dessin, conventionalisme et défaut de relief; M. Dante Signorini, journaliste en vue dont la précoce calvitie très populaire se fût harmonisée, en quelque sorte, avec la soudaine maturité de son tempérament dramatique si, par ailleurs, son drame, *Il segreto del giudice,* ne manquait un peu de vraisemblance ; d'autres encore, parmi lesquels M. G. Baffico, M. G. Anastasi, ce dernier mieux vu comme romancier psychologue ; M. Alberto Cesareo, qui est également poète; M. F. Liberati, etc., et quelques femmes : M[me] Amelia Rosselli, lauréate du concours dramatique de l'Exposition de Turin, avec sa pièce très pénétrante *Anima* ; M[me] Corinna Teresah-Ubertis, auteur de poésies, de nouvelles et de comédies remarquées, primée elle aussi, dans un concours, pour sa comédie fort bien construite, *Il giudice* ; donna Laura Gropallo, bien moins douée que les autres, mais pleine, a-t-on dit, de bonnes intentions ; M[me] Bar-

zilai-Gentili dont la récente comédie, *Ultime lotte*, s'est fait applaudir au théâtre Costanzi de Rome ; Mme Emma Finzi-Teglio qui n'a pas affronté la rampe, mais dont un cercle d'amis, déjà acquis à l'auteur des brillantes chroniques gênoises du *Caffaro*, signées *Eros*, a pu apprécier sur épreuves le délicat talent dramatique.

C'est à dessein que nous n'avons pas encore parlé de M. Leo di Castelnuovo (comte Leopoldo Pullè), de M. Enrico Corradini, de M. Lucio d'Ambra et même de M. Camillo Antona-Traversi, tous quatre parvenus à des sphères d'art plus élevées, et qui, sans constituer un élément sensible du modernisme dramatique italien, jouissent, à des titres divers, d'une notoriété relative.

M. Leo di Castelnuovo, que l'on dit occupé à écrire un drame en vers sur le comte Ugolin, compte, parmi ses œuvres les plus récentes, *O bere o affogare* et *Stanio*, qui ont obtenu un succès de librairie significatif.

M. Lucio d'Ambra partageait naguère son temps entre la composition et la traduction. Il a traduit, en dernier lieu, les *Ventres dorés* de Fabre, en vue de l'inauguration à Rome du théâtre stable de prose *Argentina*. « Il sera curieux, a pu s'écrier le *Figaro*, très légitimement, de voir la *Comédie italienne* inaugurer sa carrière avec une comédie française! » A part cela, M. d'Ambra a écrit une comédie en quatre actes, *La via di Damasco*, dont la première scène mérite, à coup

sûr, d'être rappelée. Leprince de Luni est appelé au téléphone: « Allô! qu'y a-t-il? — Il y a que j'ai surpris ma femme, votre fille, dans la maison d'un amant! » Vous n'imaginez, certes, rien de plus moderne, et nous avons de la peine à concevoir un esprit plus artificiel. Cet esprit se soutient tout le long de la pièce, qui a, d'ailleurs, fort mal tourné. Heureusement que M. d'Ambra a écrit, en collaboration avec M. Giuseppe Lipparini, un drame épique en vers, *Goffredo Mameli*, et une comédie historique en vers, *Il Bernini*, — tous deux méritoires comme facture et comme tenue.

M. Enrico Corradini n'a peut-être pas besoin qu'on rappelle aux lettrés français son *Jules César*, dont la presse étrangère s'est largement occupée, et qui, après d'autres essais moins heureux, a, tout à coup, mis en lumière un fort beau talent littéraire et dramatique, puissamment secondé par une imagination vivante et une très large sensibilité, et dont la seule faiblesse est de ne pas toujours rencontrer, à côté de soi, une pensée philosophique aussi sûre d'elle-même qu'elle se veut pénétrante (1).

1. M. Corradini écrit régulièrement des articles remarqués dans le *Giornale d'Italia* et dans la caractéristique revue d'art annuelle *Novissima*. Profondément païen de cœur, il fait tout dériver du paganisme et imagine que tout y retourne, à commencer par notre société moderne. Il va jusqu'à dénicher dans les versets des Évangiles un Jésus caché qui, sans la grossière erreur de ses commentateurs passés et présents, nous apparaîtrait tel que, d'après M. Corradini, il fut réellement, — un propagateur admirable de l'esprit païen le plus subtil et le plus délicat.

De même, la notoriété de M. Camillo Antona-Traversi a franchi les limites du Royaume, depuis que son fameux drame des *Rozeno*, représenté à Rome, en 1891, au théâtre *Valle*, puis à Paris, en 1903, au *Théâtre international d'art*, a révélé en lui un esprit très compréhensif et un cœur très ouvert, — foriement épris tous deux de noblesse et de dignité, cruels à la bassesse et à la comédie, mais rivés pourtant l'un et l'autre, faute du souci réfléchi d'une sanction morale, — le premier à une manière de concevoir trop audacieuse, le second à une ironie trop satisfaite et, par suite, plus douloureuse que consciente. Il est visible que M. Traversi charge souvent son humeur de nous faire sentir ce que son bon sens lui défend d'exprimer. Son œuvre assez complexe comprend plus d'un drame et plus d'une comédie intéressants ; mais, à cette œuvre, il manque une orientation, ou, pour tout dire, un système d'idées. C'est pourquoi, sans doute, elle n'a pas porté davantage, et pourquoi, peut-être, elle semble s'être prématurément close. M. Traversi s'occupe surtout, en effet, depuis quelques années, de traductions. On lui doit de connaître en Italie de nombreuses pièces françaises plus ou moins éphémères ; et on a même failli lui devoir la représentation du *Dante* de Sardou.

Restent ceux-là en l'honneur desquels les comptes-rendus de premières (*nuovissime*) ont invariablement l'occasion de dire, et ne manquent pas, d'ailleurs, d'affirmer sans sobriété, que

la représentation de leurs œuvres a eu lieu devant un public *finissimo*, dont *vivissima* était *l'aspettazione*. Disons en passant que, peut-être, *scelto* à la place de *finissimo*, et *viva* à la place du superlatif, n'eussent rien enlevé à la portée de la phrase, et l'eussent, par contre, sauvée littérairement. Mais allez modérer l'élan d'une chronique fétichiste pour des personnalités aussi marquantes que celles de MM. Giuseppe Giacosa (1), Marco Praga, Gerolamo Rovetta, Giannino Antona-Traversi, Roberto Bracco et Enrico A. Butti.

Du reste, cette même ineffable chronique, pour achever de nous donner l'impression d'un servilisme intellectuel presque morbide, écrira sans sourciller : « Après les succès de ses récentes comédies, E. A. Butti traverse une période de grande activité (on n'eût pas autrement parlé d'un volcan en éruption). Il a déjà écrit deux actes d'un poème dramatique en vers, *Il castello del sogno*, qui sera un essai de théâtre fantastique. Il a, d'autre part, écrit un acte d'une comédie psychologique en trois actes, *Tutto per nulla*, qui, très probablement, sera interprétée par la Mariani, l'automne prochain, à Milan. Et l'auteur de *Fiamme ed ombre* pense encore à autre chose, à un drame en quatre actes, *L'eterno despota*, œuvre philosophico-sociale d'un grand caractère tragique, et à une comédie joyeuse et satirique que nous croyons destinée à un vif

(1) Ce chapitre était écrit, quand, le 2 septembre 1906, M. Giuseppe Giacosa s'est éteint, âgé de 59 ans, à Colleretto Parella (Piémont), son pays natal.

succès de curiosité. Le programme est vaste, mais E. A. Butti est un écrivain de ferme vouloir qui réalise ce qu'il promet. On peut donc compter que, renonçant pour le moment à achever un volume de contes fantastiques dont un bon nombre a déjà été écrit, et qui auront pour titre *Finestre sul mistero,* il préparera, pour la prochaine saison, deux des travaux scéniques susmentionnés, c'est-à-dire *Tutto per nulla* et *L'eterno despota*, ce dernier destiné à la Compagnie Andò-di Lorenzo. »

Et c'est, en effet, dans un espace de temps très court, de janvier à novembre 1905, que M. E. A. Butti a fait successivement représenter *Il Cuculo*, comédie en trois actes, *Fiamme nell'ombra,* drame en trois actes, *Intermezzo poetico*, comédie en quatre actes et *Tutto per nulla*, comédie en trois actes, alors que ses émules se sont *seulement* affirmés : M. G. Antona-Traversi par un drame rapide en trois actes, *Viaggio di nozze*; M. Roberto Bracco par une comédie légère, *Il frutto acerbo*, et un drame en quatre actes, *La piccola fonte*; M. G. Rovetta par un drame en quatre actes, *Il Re burlone*, et une comédie en trois actes, *Il giorno della cresima*; M. M. Praga par un drame en trois actes, *La crisi*, et M. Giacosa par une comédie en trois actes, *Il più forte*.

Ajouterons-nous que toute cette activité des maîtres du théâtre italien d'aujourd'hui n'a pas servi à fortifier la foi du public en leur mérite établi, et que toute leur production hâtive, quoique évidemment distinguée, n'a pu pour-

tant — tant s'en est fallu — entrer en ligne de compte avec celle — elle-même inégale, mais du moins caractéristique — qui avait précédemment placé les mêmes écrivains à la tête du mouvement théâtral italien?

La comédie de M. Giacosa semble, pour sa part, marquer assez nettement le déclin d'un art fortuné qui a fait s'épanouir d'aise toute une génération, soucieuse de finir ses soirées sans secousse; et, en le constatant, nous n'imaginons certes pas que l'on puisse reprocher à M. Giacosa d'être désormais un vétéran. L'auteur de *La Signora di Challant* et de *Come le foglie* a connu les plus francs succès de théâtre de l'Italie contemporaine, et son passé est lourd et significatif. Il lui est permis de songer à se reposer; et, peut-être, ne fait-il que s'y préparer quand il se laisse aller à prêter sa collaboration périodique à M. Illica pour les *libretti* des opéras de Puccini, et quand il préside nonchalamment aux destinées d'une sorte de revue-magazine assez populaire, paraissant, à Milan, sous ce titre bon enfant: *La Lettura*. Son *Il più forte* nous met en face d'une calme pensée très assise, tout juste assez sévère pour ne pas paraître trop ingénument sereine dans son observation presque passive de la vie, et qui n'a plus assez d'énergie naturelle pour suppléer, par elle-même, à l'artifice d'un sujet, ni assez de pénétration pour nous rendre ce sujet évident et persuasif. A vrai dire, l'art de M. Giacosa, parce que préoccupé comme aucun autre du goût public et parce que trop invariablement

incliné vers lui, n'a jamais su être qu'instinctif, bien qu'il ait souvent passé pour être le fruit d'un instinct bien trempé dans un tempérament équilibré, aimable, et, à tout prendre, divinateur. Il était néanmoins prédestiné, par cela même, à ne se soutenir qu'à coups d'évolutions. C'est ce qui nous explique, dans une certaine mesure, pourquoi ses meilleures pièces n'ont jamais été, au fond, à ses propres regards, — regards infiniment satisfaits, et parfois soigneux jusqu'au pittoresque du succès qui s'est offert à leur vue — et ne sont demeurées à nos yeux que de brillants essais, quelles qu'eut été par ailleurs la maîtrise du dialoguiste, l'habileté du constructeur de scènes et la franchise réconfortante et doucement sentimentale de l'analyste qui, comprenant sans effort, a un peu jugé sans doctrine, mais avec agrément.

M. Rovetta, dont le *Temps* a publié, l'an passé, en feuilleton, le roman *Les Barbara,* ne nous a jamais, à vrai dire, donné l'impression d'un écrivain dramatique aussi pénétré de ses desseins d'art qu'il a paru averti de ses goûts, aussi bien dans sa trilogie de *Dorine,* dans *Réalité* et *Les Malhonnêtes,* que dans *Romantisme,* bien qu'il se soit appliqué, après coup, à nous en instruire. Toute son œuvre, à laquelle ne fait pas défaut la couleur, manque de vérité, de précision et, surtout, de décision. Mais il nous semble que, rarement, drame historique a autant souffert de la préoccupation dominante d'ingéniosité d'un auteur, mal certain de soi et de sa

pensée, — précisément parce qu'il s'observe, — comme ce *Re Burlone* qui précipite tous ses personnages dans un conventionalisme suranné et un manque absolu de relief, — défauts que ne peuvent racheter la souplesse, l'humour et la variété plus brillante qu'expressive du dialogue. *Il giorno della cresima* traîne désespérément en longueur, attendu que toute l'action repose sur un seul motif, très efficace par lui-même, mais d'extensivité forcément limitée. L'art extérieur de l'auteur réussit à sauver la pièce du désastre; mais les applaudissements qu'une partie du public du théâtre Alfieri de Turin a octroyés au côté brillant de la comédie, et les sifflets que firent entendre, en même temps, des spectateurs avertis de ses insuffisances constitutionnelles, ont bien souligné la distance qui sépare, en M. Rovetta, l'artiste de l'artisan, et qui empêche sa pensée et son art de fusionner.

La *Crisi* de M. Praga est une pièce psychologique, comme toutes les pièces de l'auteur des *Vierges*, de *L'Épouse idéale* et d'*Alleluia*, etc... Elle dépeint de beaux mouvements d'âme et renferme quelques scènes infiniment suggestives, dont l'effet eût pu être décisif, si le particularisme du personnage principal n'était forcément distant de notre sensibilité. Notons cette faiblesse caractéristique des œuvres de M. Praga qui, pour le reste, — science de l'exposition, art de la scène, vérité du détail, instinct de l'effet dramatique, — n'a pas son pareil, non seulement en Italie, mais ailleurs. Sa psychologie est

assez juste ; elle se dégage à merveille des situations et du dialogue ; elle soutient dans la mesure du possible, et même souvent au-delà du prévu, la savante combinaison des événements et le non moins savant développement des caractères. Mais ces caractères ne sont pas suffisamment assis, normaux, apparents. Ils partent mal, d'un état d'âme conventionnel, rare, voulu. Le mérite de l'auteur est, non certes de les avoir conçus, mais de les bien conduire, ou, plus exactement, de les soutenir. Leur invraisemblance apparaît presque toujours vers la fin de la pièce, laquelle manque, — en même temps que d'universalité, — et ce n'est que conséquent — de précision, de persuasion, de vérité. La *Crisi*, dont les deux premiers actes ont su merveilleusement nous illusionner, s'achève comme avaient fini *Les Vierges*, *L'Épouse idéale*, *Alleluia*, — en profession de foi ; et nous nous rendons compte, à la dernière heure, que M. Praga n'a construit sa pièce que pour nous exposer une théorie, pas même une thèse, une manière de sentir, pas même une manière de comprendre. Ainsi, dans *Les Vierges*, le personnage de Pâris est hybride, et sa veulerie est d'autant plus arbitraire qu'elle n'est nécessitée ni par un défaut de tempérament, ni par une intransigeance morale caractéristique. Elle est là uniquement pour empêcher la réhabilitation de Paolina et pour permettre à l'auteur de ne pas verser dans le *romantisme*. Giulia, dans *L'Épouse idéale*, manque nettement d'expression ; elle ne peut avoir au fond ni sen-

sibilité vraie ni âme. Si elle avait senti, elle n'aurait pas été aussi habile à ménager la chèvre et le chou ; si elle avait été consciente, — et elle se devait de l'être, précisément parce qu'elle possédait cette faculté extraordinaire d'adaptation aux situations les plus contradictoires, — elle serait restée une honnête femme. Tout l'y prédisposait, hors l'envie de M. Praga de charger jusqu'au paradoxe sa représentation de l'hypocrisie féminine, et d'être, ce faisant, audacieux jusqu'à la virtuosité. Dans *Alleluia,* Jean Dornis a bien vu que *si Alexandre avait cru nécessairement* à la déchéance (obligée) d'une fille née d'une mère déchue, il n'y aurait pas eu de pièce ; que tout l'intérêt dramatique — combien conventionnel, par là même ! — de celle-ci, vient de ce que le père d'Eva ne croyait pas, comme M. Praga, au dogme de la fatalité héréditaire ; qu'enfin le drame finit dans la stupeur uniquement parce que le mari d'Eva, qui est conventionnel, puise manifestement dans sa foi en ce dogme la force de se montrer inexorable. — Quant à Pietro Donati de la *Crisi,* c'est un personnage inadmissible, tout au moins dans cette faculté que l'auteur lui octroie, deux actes durant, — à lui si épris, si envoûté, — de ne pas laisser soupçonner, ne serait-ce que par un effet réflexe de sa résignation et de sa lâcheté, — à sa femme qui le sait épris, à l'amant de celle-ci qui se trouve souvent à sa table, à son propre père qui a le soupçon singulièrement pénétrant, — sa science certaine de l'inconduite de son épouse. Ici

encore il n'y aurait pas eu de drame — le drame, en tout cas, qu'a voulu M. Praga — un peu pour idéaliser l'orgueil très particulier de Nicolletta, un peu pour marquer l'ignominie de la passion purement charnelle dans l'homme, beaucoup pour illustrer son pessimisme foncier, résolu, entêté, sa soif orgueilleuse de nouveauté, d'art libre et de réaction, — il n'y aurait donc pas eu de drame, si Pietro Donati avait été un personnage normal, vrai, apparent.

La piccola fonte de M. Roberto Bracco est, dans ses éléments constitutifs, un drame obscur, invertébré, insolite, où l'habileté tient si complètement lieu de vraisemblance et de psychologie, qu'on se demande, — à l'avoir vu soulever au Manzoni de Milan un enthousiasme que n'eût pas suscité un chef-d'œuvre, — si les défauts dont il est tissé — absence d'intention, de point de vue, singularité, fausseté, — ne constituent pas une ressource précieuse entre les mains d'un prestidigitateur de la scène, décidé, en dépit du vrai, à outrer jusqu'au paroxysme le mouvement de l'action dramatique, l'intérêt des circonstances, l'effet des attitudes et l'élasticité des développements. C'est ainsi que M. Bracco a transporté le public mais n'a pu convaincre la critique, trop désorientée, pour sa part, en face de cette maîtrise échevelée de séduction qui, d'un conte à dormir debout, avait tenu à faire une œuvre douée des ressorts du drame, tout en laissant à ce drame la plupart des caractères essentiels de la fantai-

sie. — Quant au *Frutto acerbo*, l'auteur lui-même en a dû parler comme d'une petite comédie quelque peu salée — entendons le superlatif — faite de bonne humeur, volontairement artificieuse dans la forme et écrite sans prétention, dans le seul but de divertir.

Le public parisien a pu se rendre un peu compte, l'an passé, des qualités et des défauts de M. Bracco, en assistant, aux Bouffes Parisiens, à la représentation de *La fin de l'Amour*, fantaisie en quatre actes, et à celle de *Don Pietro Caruso*, drame en un acte. La fantaisie contient une ou deux scènes assez réussies, notamment celle des cinq amoureux allant prendre tous ensemble congé de leur hôtesse, et se soutient par un dialogue léger, et parfois divertissant. Le drame, qui met en scène une façon de Triboulet perverti et sans bosse, est peu émotionnant, parce qu'il eût pu être moins cynique.

M. Bracco nous a donné toute sa mesure dans *Maschere*, l'*Infedele* et *Il Trionfo*, ses trois œuvres maîtresses (1). Et certes, l'on voit bien mieux, dans ces pièces travaillées, ses dons de perspicacité et d'observation, la sûreté du dessin, la saveur du style, la technique parfaite d'un dialogue qui reste mesuré même quand il se fait plus brillant.

Un regard d'ensemble sur son œuvre nous le montre égal et divers, incapable d'une évolution proprement dite, mais toujours prêt à retrouver

1. Enregistrons ici le succès de la nouvelle pièce de M. Bracco, *Les fantômes*.

à intervalles, et l'un après l'autre, les éléments constitutifs de sa diversité. Ainsi l'avons-nous vu tour à tour soucieux de réalisme avec *Maschere*, de morale sociale avec *Il diritto di vivere* et *Sperduti nel buio*, de psychologie avec *Tragedie dell'anima*, d'ironie avec *La fine dell' amore*, de lyrisme avec *Il trionfo ;* et il a su de fait nous apparaître tour à tour sceptique, amer, comique, élégant, dramatique, réaliste, réfléchi et sentimental. Même, cette curieuse faculté de renouvellement, de virginité dans la diversité, qui témoigne en M. Bracco d'une déconcertante — ou plutôt toute napolitaine — insuffisance ou paresse doctrinale, et qui le rive, par ailleurs, à l'excès et à l'à-peu-près psychologique, a directement produit une pièce, *Maternità*, où toutes les tendances de l'auteur se coudoient sans se fondre.

Le *Voyage de noces* de M. G. Antona-Traversi a surtout bénéficié, le soir de la première représentation qui eut lieu à Turin, d'un artifice de composition tenant le spectateur incertain sur la donnée du drame, jusqu'à la dernière heure. Supposez le mystère du drame pénétré, l'on n'a plus le même besoin de curiosité à satisfaire, et l'action de la pièce apparaît alors factice et, dans plus d'un endroit, inefficacement et même faussement conduite. Aussi le public milanais, qui eut à juger la pièce après celui de Turin, eut-il une attitude sensiblement plus réservée. — M. G. Traversi mérite d'être apprécié surtout pour ses courtes pièces en un acte,

telles que *Per vanità, La prima volta, La mattina dopo, Il braccialetto, L'unica scusa,* qui, toutes, ont la légèreté, gracieuse à la fois et pénétrante, de son talent tout spontané. C'est, au reste, un bizarre talent satirique que le sien, prompt et aigu, avec parfois une ouverture sur l'amertume. Langue grasseyante qui se pique de mensonge à la ville et de sincérité au théâtre, figure aimable de mondain choyé, d'autant plus sympathique qu'elle sait, à l'occasion, se faire plus finement impertinente, âme à fleur d'humanité à qui l'on ne saurait en vouloir de rien, dont on raffole, au contraire, parce qu'elle ne méprise rien, même alors qu'elle raille tout, et parce qu'en s'arrêtant sur tout, elle n'en médit pas, au fond, mais en discourt : tel est M. G. Traversi. L'ironie n'est, chez lui, qu'une expression ; et comme il est tout expression, il est tout ironie ; et cela précisément l'aide à paraître souvent tout cœur. L'auteur de la *Civetta*, de la *Scuola del marito,* de la *Scalata all'Olimpo*, est, au surplus, un écrivain dramatique et satirique très doué, très particulier, très avisé. Son tort foncier est d'avoir l'air d'être plus raisonneur que sceptique et plus sceptique que mordant, d'aimer l'esprit pour lui-même et de ne pas vouloir paraître aussi largement indulgent qu'il l'est au fond, lui si soucieux d'élégance mondaine et si manifestement sensible au prisme de la perversité aristocratique. Le secret de sa séduction est là, sans doute, mais aussi toute sa faiblesse, ou mieux, toute son infériorité. Cette

infériorité est manifeste dans l'*Amica* et le *Viaggio di nozze*, pièces où M. Traversi semble s'être efforcé, par gageure, de n'être ni amusant, ni léger, ni vain, et qui, pourtant, n'ont pu persuader, parce qu'elles ont dû paraître au public ce qu'elles sont, les fruits de la contrainte et, — qui l'eût cru ? — de l'ambition.

M. E. A. Butti a eu un échec caractérisé avec *Intermezzo poetico* et trois bons succès avec *Il cuculo*, *Fiamme nell'ombra* et *Tutto per nulla*, trois pièces diversement méritoires, mais non pas décisives. Elles marquent même une tendance nouvelle de l'auteur à se rapprocher davantage du public et de ses goûts, au prix de concessions dont on peut constater l'habile opportunité, mais non, certes, louer l'abandon trop consentant. Elles engagent l'auteur du cycle des *Athées* dans une voie facile et banale où fleurit l'artifice et la convention, et qui n'est pas celle où son originalité s'est affirmée jusqu'ici. Or nous avons, en quelque sorte, le droit de tenir à ce que l'originalité de M. Butti demeure, à nos yeux, l'emblème de l'apostolat qui s'ignore, ou, du moins, d'un apostolat qui dédaigne de s'abaisser jusqu'à paraître un métier. C'est ainsi que M. Butti assumerait lui-même, à nos regards, une certaine apparence de symbole, celui de l'homme sincère qui se chercherait et entendrait rester maître de ses moyens de pénétration. Sans doute, notre prétention déforme, grossit, dénature, idéalise l'ascétique figure de cette manière de philosophe virtuose, nulle-

ment hiératique en vérité. Mais elle pourrait convenir, peut-être, à une façon d'être future de l'auteur de l'*Utopia,* ou, du moins, correspondre aux virtualités d'un autre être, de tempérament plus accusé, dont les traits seraient pourtant ceux, — creusés, anguleux, presque décharnés, — du dramaturge milanais.

Au reste, si M. Butti a été sur le point d'avoir la fantaisie de se créer un genre inimitable, c'est bien le moins qu'il s'applique à acquérir la coquetterie de n'en point vouloir sortir. Mais le progrès, tel que le conçoit la critique, n'est sans doute pas le progrès absolu ; et M. Butti qui ne croit même pas au progrès relatif, peut fort bien avoir pensé que l'on a le droit de tirer parti de son inexistence, tout en ayant, par surcroît, l'air de ne pas trop y répugner. Il a donc cru pouvoir demander au contraste de tâcher de le maintenir en santé, et s'est peut-être dit tout bas que sa bonne volonté, vis-à-vis de lui-même, dépend moins de lui que des choses. Or, s'il est constant que toute situation acquise est le résultat d'un effort, que toute discipline est due à une vigilance, que le progrès est dans cette situation et dans cette discipline, comment ne verrions-nous pas, pour notre part, qu'à l'équilibre mental de M. Butti et, *a fortiori,* à son intellectualisme surchauffé, il faudrait davantage que de se laisser nourrir de banale cuisine ?

Remarquons même que M. Butti — qui est moins souple que d'autres, qui n'a jamais su être ni catégorique, ni bref, et qui est ondoyant

dans l'espèce, sinon dans le fond, — fait, en réalité, mieux que de voir, il sait proprement observer ; et cela lui prête, d'ailleurs, autant de méthode que son verbe hésitant et sa pensée bien intentionnée, mais jamais sûre, lui enlèvent parallèlement de souplesse et de décision. Il reste donc significatif, tout comme un objet auquel la sensation fait défaut, qui pourtant a une fonction, laquelle équivaut à une aspiration. Or, aspirer à une fin, ou, du moins, s'offrir comme la ressource tout indiquée d'une préférence, c'est être, c'est exister. Et de s'y être implicitement prêté, avec son originalité manifeste et son esprit choisi et éclectique, en dépit de son fatalisme et de son nihilisme, M. Butti n'en a pas, certes, mérité encore de prendre place au sommet de l'échelle intellectuelle, mais il a dû à sa souplesse de s'en être vaillamment rapproché, ce à quoi ne l'aurait pas porté son talent littéraire, réduit à ses seules ressources. Tant pis s'il n'est pas décisif, s'il n'est pas achevé, s'il ne persuade guère, s'il ne résout rien, à nos yeux comme aux siens. Il n'en impose pas moins naturellement, et d'une manière aussi secrète que nuancée, aussi impressionnante que pleine de grâce. Nous discernons en lui l'inclination forte et presque tyrannique qui le pousse à s'épancher et à être toujours mieux l'intellectuel qu'il est né. Pourquoi, dès lors, s'emploierait-il tout à coup à déchoir, à méconnaître son propre besoin de rester avant tout substantiel, de demeurer égal à ses intimes prédilections,

fier d'elles, et d'en être doté, et de leur être serviable, de servir son art et sa pensée plus que ce public dont les honneurs dépendent, de qui le succès dérive, à qui, néanmoins, le talent, à lui tout seul, ne dit rien de décisif ? Que ne reste-t-il lui-même, jusque dans ses erreurs et ses contradictions ? Du moins ne dirait-on pas que, wagnérien en musique, il n'ait pas eu raison d'être ibsénien en art. Souvenons-nous qu'il a écrit des romans analytiques, non pas l'*Immorale* qui ne fut qu'un pauvre essai, mais l'*Automa*, l'*Anima*, — ce dernier défini par lui-même un *gris exercice psychologique* — et un roman de passion, l'*Incantesimo*. Souvenons-nous encore qu'il a d'abord abrité en lui une âme joyeuse, puis une âme mélancolique, puis une âme angoissée, puis une âme ironique et amère.

Mais quoi ! cet apôtre serait-il un rêveur, cet utopiste serait-il un homme de foi, robuste et constant dans l'effort, sinon toujours éclairé sur son rêve ? Raison de plus pour qu'il sache s'imposer, pour qu'il puise une fois encore dans le sentiment de ce qu'il y a en lui d'exceptionnel, la force, sinon toujours le goût, de rester lui-même, envers et contre tous, de dédaigner largement ceux qui le méconnaissent et de s'accroître de chaque insuccès comme d'une victoire. A nous donc d'espérer quelque chose de mieux d'un esprit cultivé et vivant, qui professe, non sans mérite, « que la foi qui nie est plus insensée que la foi qui affirme ; que, du pourquoi

universel, nous ne savons rien et ne pouvons *encore* (?) rien savoir; que la partielle image de la réalité qui s'offre à nos sens est elle-même tellement vaste et abstruse que la raison réussit à peine à l'embrasser; qu'au-delà gît le mystère vers lequel peuvent pourtant voler nos espoirs, attendu que l'espérance humaine mérite qu'on la considère, *a priori*, comme une divination des vérités cachées. »

Un jugement d'ensemble sur un théâtre aussi peu homogène que le théâtre italien contemporain, est — l'on s'en doute bien après ce défilé d'auteurs si dissemblables, de tempéraments et d'âmes si voisins, et pourtant si distants, — un tel jugement est bien difficile à émettre et semblerait, en tout cas, bien osé. Bornons-nous donc à noter avec satisfaction l'effort de ceux-là qui se sont employés à rendre possible la transformation en théâtre stable de prose, à Rome, du théâtre naguère dénommé *Argentina* (1). L'on comprend moins l'idée de Mme Duse d'instituer un concours périodique entre tous les auteurs dramatiques connus et inconnus, nés ou à naître, d'Italie, pour une pièce de théâtre, sans distinction de genres et sans limites d'étendue. Quoi qu'il en soit, l'on sent bien que le théâtre italien ne manque présentement ni de bonne volonté, ni d'ouvriers habiles, aussi bien du côté des créateurs que du côté des interprètes.

1. La tentative a, depuis, piteusement avorté.

L'encouragement du public n'est pas, non plus, insignifiant. Les droits d'auteur, perçus durant l'exercice de 1904, se sont élevés à environ 142.000 francs de plus que durant l'année 1902. Ils ont atteint le chiffre, tout nouveau pour l'Italie, de 337.606 fr. 44. Il est intéressant de noter que le théâtre milanais, qui vient en tête, a donné, pour sa part, aux auteurs, 55.108 fr. 85, tandis que le théâtre de Rome, qui suit immédiatement après, ne leur a rapporté que 36.083 fr. 85. Le tout a été réparti entre cent quatre-vingts sociétaires.

Il nous faut maintenant attendre que se soit dessinée en haut lieu une unité de tendances, de pensée et de style, avant de pouvoir examiner positivement ce que pourraient des auteurs qui sauraient enfin pour qui ils écrivent et dans quel espoir ils écrivent, et qui se douteraient que leur mission est moins de produire régulièrement des pièces de théâtre plus ou moins habiles, plus ou moins réfléchies, plus ou moins inspirées, plus ou moins attachantes, que de se pénétrer de philosophie et d'universalité. Alors seulement nous verrions s'élever très haut ceux-là qui refléteraient, pour le moins, quelque chose de l'âme italienne ; car, aujourd'hui, la plus plate des comédies, la plus distante de l'esprit de la race, la plus *importée* et la plus vaine, n'est pas, *a priori,* condamnée à ne pas trouver, sinon à Milan, à Turin, sinon à Turin, à Florence, sinon à Florence, à Palerme, un public éphémère vaguement porté à s'en contenter. Ils

sont, sans doute, nombreux, en Italie, les auteurs qui eussent pu profiter moralement et faire ensuite profiter la nation d'une constitution plus mesurée et plus patriotique du théâtre. Mais, dans l'état de choses actuel, eux-mêmes, sauf l'auteur de *Cavalleria rusticana* et de *Dal tuo al mio,* ne songent pas à peindre l'Italien; et il faut que, de toute façon, ils s'y appliquent. Alors seulement, ils apprendront à peindre l'homme.

CHAPITRE V

Critiques et théoriciens.

Il est aisé, en regard des directions intermédiaires suivies par la pensée italienne contemporaine et par la pensée française, de discerner dans quelle mesure plus ou moins proportionnée à leurs besoins respectifs, celles-ci comptent aujourd'hui sur les grands courants européens pour maintenir à l'état actif l'analogie de tendances qui les a, de tout temps, apparentées l'une à l'autre. Le parallélisme d'idées et de sentiments que l'on met en relief, aussitôt que l'on parle de fraternité latine, et qui rend si souvent solidaires l'une de l'autre ces deux pensées, n'a pas cessé, au surplus, d'être un facteur de concorde, pareillement apprécié à Paris, à Milan, à Rome, à Florence, etc. et non moins vivant, de nos jours, qu'à l'aube du XVI[e] siècle. L'on peut donc observer qu'en face des traditions simultanément vécues par l'Italie et par la France, comme aussi vis-à-vis de la parenté de

leurs langages et de l'identité de leurs doctrines, l'immuable constance de ce parallélisme équivaut, pour ainsi dire expérimentalement, au plus impérieux et au plus légitime des soucis de race. Rien d'ailleurs de plus caractéristique, à ce propos, que l'étude de la période intellectuelle qui va, en Italie, du Dante au Tasse, en France, de du Bellay à Boileau. — Il est curieux qu'à côté du reste, l'étude de cette période expressive illustre, en quelque sorte, l'évidence d'un fait apparemment contradictoire, en réalité rien moins que paradoxal, à savoir que l'art poétique a originellement servi de support à l'art critique, et qu'après en être, pour ainsi dire, dérivé, il en a, depuis, dans une très large mesure, dépendu. Aussi bien, notre sens critique a beau correspondre en théorie à notre faculté d'être impressionnés par le beau, il ne se fait actif et pénétrant que lorsque les formes multiples de beauté qu'on lui soumet, deviennent dignes de l'exciter ou, pour le moins, capables de l'éveiller. C'est pourquoi, en tant que distinct de notre sens psychologique pur que contemple plus directement la morale philosophique, il est, en fait, plus normal chez le poète que chez le simple lettré, chez le peintre que chez l'amateur d'art. Les premiers, se sentant eux-mêmes en cause, et étant — en même temps que créateurs — doués de l'élévation d'esprit et de la force morale indispensables à la création du beau, sont aussi plus avertis, par suite plus rapprochés de l'intuition critique qui

vaut mieux que la couleur, et de la divination esthétique qui laisse loin derrière elle la rigide et immobile observation objective. C'est donc à tort que la critique a récemment aspiré à se poser comme une fonction distincte de l'esprit. Et, aussi bien, malgré l'autorité acquise, dans l'histoire littéraire, par de judicieux penseurs spécialement voués à son étude, ce n'est pas aux seuls professionnels qu'elle a dû de pouvoir convaincre les artistes et les poètes, non pas, certes, de son excellence absolue, ni toujours de son utilité par rapport à eux-mêmes, mais bien de la relative autorité de ses doctrines et de leur légitimité conditionnelle.

L'on sait que l'honneur d'avoir créé la vraie critique littéraire, aussi bien que la critique historique et philosophique, revient aux poètes-philosophes de l'Italie de la Renaissance qui surent, durant une période féconde en talents multiples, favoriser l'éclosion de toutes les formes critiques de la pensée. C'est aussi bien là, vis-à-vis de l'esprit latin, que réside le plus grand titre de gloire de la pensée italienne traditionnelle, celui-là même qui a permis à cette pensée d'assumer une attitude décorative en face de l'élan successif acquis par la critique littéraire française depuis Villemain, Saint-Marc Girardin, Planche, Nisard, Vinet, Sainte-Beuve, — par la critique d'art, depuis Vitet, Charles Clément, Thoré, Paul Mantz, Fromentin, — par la critique historique embrassant l'art, depuis Augustin Thierry, Guizot, Mignet, Thiers, Michelet, Fus-

tel de Coulanges, — enfin par la critique scientifique et philosophique où il entre un peu de tout, depuis Maine de Biran, Laromiguière, Royer-Collard, Victor Cousin, Auguste Comte, Littré, Renan et Taine.

C'est affaire à l'appréciation personnelle de l'Italie contemporaine si elle réclame, par ailleurs, pour ses publicistes et ses journalistes, une reconnaissance de leur mérite atavique dans ce qu'ils eurent à opposer tour à tour, comme généralité d'études et comme fécondité de vues, à des publicistes et des journalistes comme Paul-Louis Courier, Lamennais, Edgar Quinet, Tocqueville, Lanfrey, Prévost-Paradol, Pierre Leroux, Jouffroy, de Rémusat, J.-J. Ampère, Armand Carrel, J.-J. Weiss, Émile de Girardin et Veuillot. Mais la preuve que, depuis que l'Italie a des loisirs pour lire, c'est aux revues et aux journaux parisiens qu'elle demande en partie sa volupté quotidienne, est dans un aveu récent de M. Angelo de Gubernatis, lequel, ayant à donner son opinion sur la presse française, n'a pas hésité à relever le caractère international du prestige de celle-ci, après avoir observé que Paris, avec son armée de publicistes, envahit tous les pays civilisés, et qu'à Berlin comme à Londres, à Rome comme à Saint-Pétersbourg, on s'impressionne vivement de ce qui s'y écrit. Il n'est que vrai d'ajouter que l'Italie est la première à s'en impressionner, et celle, parmi les autres nations, qui lui est le plus tributaire, bien qu'au point de vue critique, comme tenue sinon comme

agrément, la presse italienne périodique et quotidienne ait certainement, pour sa part, une physionomie plus que rassurante, — expressive et homogène.

Sans aller jusqu'à croire que la pensée italienne, comme expansion publique, tire meilleur parti que la France, à l'heure précise où nous sommes, des enseignements des philosophes et des critiques français qui ont illustré la seconde moitié du XIXe siècle, — enseignements dont l'influence reste prépondérante, en Europe, dans le domaine critique, — nous dirons qu'elle témoigne peut-être d'une disposition plus générale à réfléchir, et que, si elle n'est pas encore parvenue à se constituer une doctrine définie, c'est parce que les personnalités vraiment marquantes dont elle s'honore, rencontrent en Allemagne, en Angleterre, en France et ailleurs, des individualités non moins en vue, possédant, en outre, l'avantage de se sentir assises sur une science plus directe et mieux exploitée.

La critique italienne est actuellement dominée par une haute figure, nimbée de toute l'autorité que confèrent l'indépendance de l'esprit et sa large préparation. M. Benedetto Croce, auteur de la *Critica letteraria*, qui fit grand bruit à son heure, et, plus récemment, de l'*Estetica* qui acheva de consacrer sa réputation, dirige aujourd'hui la revue *La Critica* où est examiné, tous les deux mois, le mouvement littéraire contemporain, et qui, grâce aux articles philosophiques

de M. G. Gentile, achève d'assumer le caractère d'une revue intellectuelle d'avant-garde. Après avoir publié un excellent ouvrage sur les *Théâtres de Naples du XV[e] au XVII[e] siècle,* il a réuni, d'autre part, sous le titre de *Leggende napoletane,* de courtes mais substantielles remarques critiques sur les souvenirs de la reine Jeanne à Naples, sur l'amour malheureux du Pergolèse pour Marie Spinelli, etc. Elles forment une première série qui sera vraisemblablement suivie de plusieurs autres, les légendes napolitaines étant nombreuses et toutes plus ou moins suggestives.

L'*Estetica* a été accueillie, il y a deux ans, en Italie, comme un livre révélateur ; et il est certain qu'il marque un progrès frappant dans la pensée de l'illustre critique napolitain. Joignant à une doctrine très mûrie, une indéniable sincérité de vues et une vigueur d'esprit remarquable, M. Croce, à la fois critique littéraire avisé, historien d'art érudit et sociologue averti, a tôt fait, en esquissant, dans son *Estetica,* un système cohérent et hardi des facultés spirituelles, de s'acquérir, par surcroît, le renom d'un philosophe esthéticien.

Il soutient qu'il y a tour à tour attention et assimilation de l'intelligence, laquelle sait tour à tour observer et composer ; et il accorde à notre activité intellectuelle deux formes originelles, la forme théorique et la forme pratique, puis, à chacune de celles-ci, deux formes dérivées: à la première, la forme imagée et la forme idéale, ou

médiate et réflexe, ou proprement esthétique et logique; à la seconde, la forme utilitaire ou de convenance et la forme morale ou de sanction, ou proprement économique et éthique. Ainsi, à ses yeux, la science du langage, les sciences naturelles, l'histoire, la religion et, en général, toutes les formes de l'activité de l'esprit, sont contemplées par une de ces quatre sciences: l'esthétique, la logique, l'économie et l'éthique, toutes quatre correspondantes à nos facultés principales.

L'auteur de l'*Estetica* pense en outre que, pour n'être pas précisément réfléchi, notre sens esthétique n'en est pas moins parfaitement conscient de ses impressions et de ses virtualités, qu'il y a déférence spontanée, plus ou moins accentuée, en chaque homme envers les choses, par suite, analogie de qualité entre ce qu'on appelle le génie et l'esprit le plus fruste, entre l'artiste et l'homme ordinaire, lesquels ne diffèrent entre eux que par le degré d'intensité et d'extension de leurs facultés attentives. L'art est, par conséquent, distinct de la science, bien qu'il procède de la nature humaine au même titre que la faculté logique sur laquelle se fonde la science, et que la faculté pratique sur laquelle s'étaie la morale. Il est le produit de notre activité imaginative, expressive et intuitive; et, n'ayant en fait qu'un fondement empirique, il ne saurait *a priori* laisser assigner à ses manifestations une limitation proprement scientifique. Il y a de l'art en toute forme, même embryon-

naire, d'expression, pourvu qu'il y ait en même temps, en nous, représentation correspondante et consciente de la forme que nous exprimons. Cette harmonie et cette connaissance sont, à proprement parler, toute la valeur intrinsèque de l'artiste. Leur degré d'ampleur donne le degré de son habileté. D'où il résulterait que l'esthétique, non plus comme aboutissement de nos représentations et de nos intuitions, mais en tant que foyer d'images et d'idées, aurait raison de se poser, en définitive, comme la science d'expression.

M. Croce eût peut-être évité de conclure de façon aussi subtile, s'il s'était inquiété davantage du fait que, par lui-même, l'art n'a aucune chance d'être jamais fixé et reconnu objectivement. La pensée, qui est inséparable de l'expression, est, en effet, seule à conférer à l'expression un sens et une apparence; et, parce que le progrès de l'art est illimité et imprévu, une forme d'art ne saurait, à aucun moment, être ramenée à l'aspect mathématique d'une vérité de fait simple et évidente. Admettre, au reste, la mobilité indéfinie de l'expression esthétique, par opposition à l'immobilité idéale d'une certitude physique et chimique, comme le fait avec infiniment de sens l'auteur de l'*Estetica,* c'est pourtant indiquer qu'il n'y a que subjectivisme dans la combinaison qui crée en nous le mouvement régulier d'appropriation et de création d'où naît le fait esthétique. Et n'est-ce pas rendre, par là même, inconciliables l'idée esthétique et l'idée scientifique ?

Plus loin, M. Croce trahit encore la forme unilatérale de son esprit, quand, après avoir nié l'existence d'une métaphysique scientifique, il croit pouvoir aller jusqu'à ignorer la constitution, idéale en nous et ineffable dans l'être, d'une métaphysique inductivement rationnelle.

Son système ne peut donc aboutir à rien de précis, étant donné qu'un excès de rigueur dans les termes l'accule à la nécessité d'accueillir, d'une part, l'imagination comme base isolée de l'expression, de l'autre, la réflexion comme base isolée de la conception. En réalité, il nous faut aspirer à une unité de vues beaucoup plus serrée sur les éléments constitutifs de notre mentalité, et c'est pour le moins s'être trop appliqué à distinguer que d'avoir simultanément asservi ceux-ci à l'esthétique, à la logique, à l'économie et à l'éthique.

L'on ne se rend pas moins compte que M. Croce est un esprit excellemment doué pour exprimer en critique des jugements susceptibles de vérité et de convenance, et qu'il a, à un haut degré, le sentiment des difficultés, de la dignité et de la moralité de sa tâche.

D'une dignité et d'une moralité également éprouvées se parent en Italie nombre de savants, de philologues, de linguistes, d'historiens, de littérateurs, de philosophes, d'archéologues, de critiques d'art et de lettres, — s'exprimant bien entendu littérairement — dont il n'est guère possible d'expliquer ici l'œuvre, et dont, du reste, la tenue n'a le loisir de nous intéresser

qu'en tant qu'elle fait honneur à l'esprit humain.

Citons rapidement, et avec d'autant plus de hâte qu'il s'agit spécialement ici de notabilités n'ayant plus à nous révéler leur mesure, M. Alfredo Trombetti, le célèbre linguiste qui défend si brillamment la théorie de la monogenèse du langage, M. Francesco Cimmino, philologue bien connu pour ses travaux de genre et quelques traductions partielles de l'œuvre du poète lyrique persan Rudegui, M. Angelo de Gubernatis, très estimé pour ses ouvrages sanscrits et hindous, comme aussi pour ses tragédies hindoues, MM. Merlo, Massafia et Sepoleri, linguistes avisés et doctes, Zingarelli, Crescini, curieux de variétés esthétiques et morales, Umberto Pestalozza, Gerolamo Vitelli, historiens archéologues, Raina, Zuccante, Parodi, Porena, Papa, Rocca, Sannia, M. Scherillo, Lisio, Ambrosoli, Zincone, Serena, Sabbadini, Felice Tocco, Michelangelo Schipa, Bertana, Serafino Ricci, Filippi, d'Ancona, G. Toniolo, Della Valle, F. Fiorentino, C. Cantoni, E. Broglio, L. Settembrini, R. Mariano, P. Villari, P. Molmenti, V. Morello, G. Morando, Valdarnini, O. Brentari, Masci, Jandelli, Bacci et beaucoup d'autres, s'intéressant, les uns aux questions dantesques, les autres aux littératures des grands siècles, à leurs poètes, à leurs humanistes, à leurs érudits, à leurs peintres, à leurs artistes, d'autres aux poètes du XIXe siècle, aux romantiques, aux classiques, d'autres encore à l'histoire, à ses curiosités, à ses enseignements, à la philo-

sophie, à ses principes, à ses lois, à ses spéculations, d'autres enfin à la sociologie, à l'esthétique et — pour que rien ne soit négligé — au folklore, comme M. Gabriele Grasso et M. Giuseppe Pitrè, dsux dévots de légendes populaires. Ce dernier est connu également comme historien, pour son récent ouvrage sur *La vie à Palerme, il y a cent ans et plus.*

A vrai dire, toute cette série de noms en vue, y compris ceux-là auxquels nous avons donné une définition particulière, n'ont pas à être proprement spécialisés, une des caractéristiques de l'intellectualisme italien ayant toujours été et étant plus que jamais la singulière variété d'aptitudes que chaque esprit cultivé y accuse. Celui qui incarne au plus haut degré cette universalité, abstraction faite du mérite de ses divers efforts, est, sans conteste, M. Giosuè Carducci.

M. Giosuè Carducci, — appelé exemple et honneur de la patrie par l'insigne historien-critique Pasquale Villari, maître des maîtres et grand artisan par le ministre de l'instruction publique, grand poète par M. Bjœrnstjerne Bjœrnson, gloire vivante de la nation par M. Attilio Hortis, acclamé par l'Italie entière qui rêve pour lui du prix Nobel (1), et officiellement récompensé par une pension viagère de douze mille francs que lui sert l'Etat, — faisant fructifier tour à tour ses dons de créateur et de critique, d'homme

1. Ce prix a été, en effet, décerné à M. Carducci, peu de semaines avant sa mort, survenue le 16 février 1907.

d'imagination et de réflexion, a produit, durant un demi-siècle, à côté de milliers de strophes sonores, inspirées et ardentes, des pages innombrables de prose, — préfaces, leçons, articles, lettres, épigraphes, études, portraits, polémiques, confessions, etc. —, où il est tour à tour question de littérature, d'histoire, d'esthétique, de critique, de politique et de sociologie. Auteur d'études de littérature historique que l'on conçoit dévouées à ses prédispositions d'artiste, mais auxquelles, bien qu'elles n'aillent pas jusqu'à lui devoir d'échapper à l'imprécision des généralisations trop audacieuses, on ne peut refuser le mérite de la documentation, M. Carducci achève de s'imposer à la gratitude de sa patrie par ses quarante années d'enseignement à l'Université de Bologne. Son influence sur les deux générations successives qu'il a tenues sous le charme de sa fervente parole, a été considérable ; et son plus grand honneur sera, sans contredit, d'avoir inspiré à la jeunesse qui l'a su écouter, le mépris des vilenies de conscience, le goût de la probité intellectuelle et le sens de certaines obligations d'état. S'il doit à la fougue et, l'on pourrait dire, à la violence de son tempérament, de s'être souvent révélé plus désireux de mordre que de s'expliquer, il doit, d'autre part, à l'élévation de son idéal patriotique et moral et à la force de son sentiment esthétique, de s'être inquiété jusqu'à l'apostolat de dispositions à raisonner et à comprendre qui ne furent jamais en lui constitutionnelles,

et auxquelles sa volonté sut, comme par miracle, communiquer l'ardeur et la productivité des vraies vocations.

Il reste peut-être qu'en lui le poète n'a pas su permettre que l'œuvre du critique soit aussi pondérée et sûre qu'elle fut érudite et entraînante, et qu'elle est enthousiaste et sincère. Un regret caractéristique de M. Carducci est celui de n'avoir pu former directement, à part M. Adolfo Albertazzi, — si tant est qu'il l'ait formé — aucun talent de romancier, pendant la longue durée de son enseignement littéraire ; et, aussi bien, n'a-t-il jamais laissé lui échapper l'occasion de formuler ses réserves sur les chances immédiates de développement de la littérature fantaisiste ou narrative en Italie. Mais n'est-il pas curieux de relever, à côté de ces doutes de l'homme de synthèse, l'admiration exclusive du poète et de l'homme de lettres un peu rigoureux, pour l'œuvre romanesque de Victor Hugo et de Flaubert ? Et n'est-ce pas le cas de remarquer que la nature de l'estime que l'Italie voue à M. Carducci critique est assez fétichiste, dès lors qu'elle ne se permet plus de discuter une seule de ses opinions? Nous devons penser, pour notre part, que ses opinions en valent tout juste d'autres, et que l'on passe la mesure de l'enthousiasme permis quand on déclare, comme le fait textuellement un jeune *arriviste*, M. Giulio de Frenzi, — doué au demeurant de nerfs et de souplesse, — que « l'auteur des *Condizioni della presente letteratura*, du *Svol-*

gimento della letteratura nazionale et du *Rinnovamento letterario in Italia*, est la plus haute intelligence dont s'honore l'Italie. » Il n'y a guère que M. Enrico Panzacchi qui, non sans timidité, ait osé, en son temps, avancer que M. Carducci manquait positivement de talent narratif, et ne pouvait avoir, par conséquent, le sentiment intime de ce qu'est, en réalité, l'art de conter. Nous ne savons, au surplus, si Flaubert n'a pas achevé de gagner dans son esprit pour avoir observé capricieusement que les chances de développement de l'instinct d'observation chez un homme de lettres, né fils de médecin, sont par elles-mêmes très grandes. Le fait est, par exemple, que M. Alfredo Baccelli, fils du célèbre docteur Baccelli, accuse fortement cet instinct dans son poème presque didactique, *Diva natura*. Le fait est, en outre, qu'il y a toujours eu une certaine sécheresse de sentiments en cet autre fils de médecin qu'est précisément l'auteur des *Odes barbares*, — ce qui pourrait être significatif chez un poète qui a tenu surtout à s'acquérir la réputation d'un critique, d'un philologue, d'un historien, voire d'un philosophe. Ne pas noter, par suite, en lui, une universalité d'ambitions plus qu'une universalité d'aptitudes, une volonté de parvenir et de lutter tout au moins plus forte que le désir ou le goût primordial de l'érudition, nous serait d'autant moins permis qu'il y a de l'imperfection jusque dans l'ordonnance de l'œuvre ainsi édifiée, et que rien n'est, en définitive, moins philosophique

— nous entendons dire moins discipliné, dans l'occurrence, — que la tenue de ce général de lettres, passionné de batailles et ivre de popularité.

Nous traitions plus haut d'arriviste un jeune critique qui n'a, à proprement parler, rien d'un vulgaire brûleur d'étapes, et à qui l'on doit *Il sandalo d'Apelle,* recueil d'articles sur la cinquième Exposition artistique de Venise (1903) et sur l'Exposition d'art décoratif de Turin (1902), lesquels eurent, en leur temps, l'honneur d'un premier prix au concours international de critique d'art. On lui doit, en outre, un roman meilleur que son titre, *Il Corruttore,* et des profils littéraires moins réussis et assez mal présentés sous la qualification de *Candidati all'immortalità,*—qualification peu efficace, du moment que, sans prétendre à l'ironie, elle se borne à couvrir des candidatures incertaines que l'auteur a le tort essentiel de ne savoir qu'exalter. Le fait est que M. de Frenzi est un de ceux qui aiment inscrire sur la page-annonce de leurs livres, les titres de leurs œuvres futures, présentement en préparation. Ainsi nous apprend-il qu'il doit publier prochainement et successivement un recueil de nouvelles, *L'allegra verità,* un roman, *Il pane della scienza,* et une seconde série de profils littéraires. Voilà qui est entendu. Mais il est singulièrement instructif de rapprocher ce détail, en apparence insignifiant, de cette page des *Candidati all'immortalità,* si franche dans son incontinence et si audacieuse dans ses contradictions. Il nous

semble qu'elle définit surabondamment la nature de l'*arrivisme* de son auteur, et qu'elle donne, aussi bien, comme la sensation de l'état d'âme d'une génération d'*intellectuels* à qui ce qualificatif ne s'applique pas sans risques, comme il a failli naguère se déformer au contact de quelques noms subversifs. C'est pourquoi nous la traduisons ici :

« Qui sommes-nous et que voulons-nous, s'écrie M. de Frenzi, nous autres issus du scepticisme utilitaire dans lequel s'est engourdie la bourgeoisie, nous qui méprisons le voltairianisme parce que nous trouvons qu'il ne vaut même plus la peine, désormais, de plaisanter sur la religion; nous enfin qui, toujours altérés de surnaturel, allons jusqu'à en demander des révélations aux petites tables à trois pieds, et, pis encore, au fouillis bouddhique des manuels de théosophie ? Qui sommes-nous et que voulons-nous, nous qui, avec notre morale intime d'*arrivistes*, ayant déjà franchi les bornes du bien et du mal, le long d'un chemin sans retour, nous purifions dans la contemplation de formules abstraites sur la future justice sociale? Nous sourions de 1848, nous dénigrons l'Italie pour son demi-siècle de spécieuse unité et de politique misérable, nous songeons à une concorde universelle dans une seule patrie ; mais, que la surface de nos doctrines soit à peine effleurée par un souffle contraire, aussitôt reparaissent en nous les patriotes de jadis et, peut-être, et qui plus est, les nationalistes. Il a été

déjà observé que le plus grand (!) parmi les nouveaux écrivains français, Paul Adam, est à la fois un nationaliste et un libertaire. Ce n'est guère différemment que Giovanni Cena, après ses sanguines visions de *Sull'orizzonte*, composait ses vigoureux *Sonetti della Patria*. Pourquoi donc, nous tous qui sommes la foule des contemporains, devons-nous, — obscurément et malaisément pour notre part, tandis que ces nobles esprits poétiques le font représentativement pour la leur, — pourquoi devons-nous ainsi flotter en une perpétuelle alternative de tendances entre ce que fut hier et ce que nous voudrions que soit demain ? Craignons-nous peut-être qu'une fois réalisé dans la mesure humainement possible, notre idéal nouveau ne nous apparaisse en fait ni meilleur ni pire que la réalité ancienne ? Ou bien, au moment d'asséner à celle-ci le dernier coup et de nous séparer pour toujours de ce qui fut cher et sacré à nos pères, une suprême hésitation nous retient-elle ? Nous avons des théories *certaines, droites, rigoureuses* (!) : mais le sentiment et l'action tâtonnent. Les idéalités formées par des raisonnements ne savent pas imprimer à nos allures d'esprit, la propulsion toute-puissante et aveugle que leur impriment celles nées de nos sentiments... De ce fatal état de doute, qui est l'état d'âme de *presque tous les jeunes, et spécialement des Italiens*, Giovanni Cena a exprimé, avec un art net et vigoureux, la douloureuse dignité. »

Creux et désolant verbiage dont on ne sait que souligner le plus, son ingénuité ou son inconséquence. Et il devient bien clair que, sant sagacité, sans érudition, sans idéal moral es sans foi, la critique ne pourra jamais rien de sérieux. On peut dire que le scepticisme italien est à la base de l'imperfection critique de la jeune Italie. Celle-ci lui doit de continuer trop souvent à s'en tenir à l'amour du geste et au dédain du fond ; et elle a trop souvent des paroles qui croient en dire long, qui ont l'apparence de l'érudition et de la sagesse, mais qui, en fait, s'en éloignent nécessairement, parce qu'elles ne sont pas nées d'un état d'esprit défini et personnel.

Que cet état de choses ait sa répercussion dans la conscience des masses, qui pourrait le nier ? Et qui donnerait tort au journal romain l'*Esercito* qui, le 8 juillet 1905, au lendemain du procès Ercolessi, accusait la misère intellectuelle et morale du pays d'avoir été cause qu'un traître qui avait déshonoré son uniforme ait été applaudi, que les témoins qui avaient concouru à la découverte du coupable aient été sifflés, sifflés les juges qui s'étaient pourtant montrés bien cléments, sifflés le président et la loi ? Rapprochés de ceux qui ont solennisé le procès Olivo, ces faits deviennent un signe des temps. Et que pèse vraiment l'apport du génie ethnique, lequel dote, malgré tout, le critique italien du sentiment des nuances, dès l'instant que ce dernier n'en use qu'avec une inconviction toute

dérisoire ! Du reste, M. Giulio de Frenzi, parlant de la rapide fortune littéraire de M. Ugo Ojetti, qui, pour s'être révélé brillant, spirituel et doué d'une intéressante faconde, un peu avant trente ans, fut considéré comme un phénomène de précocité intellectuelle, dit bien qu'une telle persuasion « suffirait à fournir, à elle seule, s'il en était besoin, une nouvelle démonstration de la désolante misère intellectuelle du milieu. »

Et cela est d'autant plus impressionnant que M. Ojetti — bien connu pour son modernisme à tout rompre qui jouit de s'observer, pour ses prestances d'homme de salon et de théâtre, pour son ironie mêlée de sérieux, pour son sérieux mêlé d'ironie, pour son scepticisme tempéré d'optimisme, pour ses audaces d'idées et sa curiosité intempérante, pour ses haines et ses sympathies catégoriques, pour son socialisme décoré d'élégance, pour sa politique de chambre, son esthétique d'homme bien portant et voluptueux, revenu d'anciennes neurasthénies, pour son éthique d'occasion, pour sa sérénité imperturbable, pour ses condescendances quelquefois cruelles, plus souvent chatoyantes, auxquelles une culture à toute volée et une versatilité irréfrénable achèvent de donner du prisme et de la couleur (on n'imagine pas le prestige de ce dernier mot, aux yeux d'un tel impressionniste), — M. Ojetti aurait été à peine perceptible à Paris entre un Rémy de Gourmont, un Gustave Kahn et un Camille Mauclair, malgré ses cinq romans, — depuis

Senza Dio jusqu'au *Cavallo di Troja*, — malgré ses douzaines de nouvelles, — y compris *la Signorina dalle Camelie*, — malgré ses drames, — non pas l'*Inutilità del male* qui n'eut pas de lendemain, ni *Tutto per l'amore* qui faillit seulement en avoir un, mais *Il garofano* qui fut largement admiré et plus d'une fois respiré, — malgré ses conférences pour dames sur mille et un sujets, malgré son fameux manifeste littéraire *A la découverte des lettrés*, ses anciens sonnets à la d'Annunzio, ses subtiles dépêches diplomatiques, ses prestigieuses *Lettres américaines*, ses piquantes *Chroniques féminines* et ses *Chroniques d'art*, effarantes d'érudition facile, d'*informatisme*, de brio, d'ironie, d'humour, de souplesse, de brillant, de *coloris*, etc., etc.

Peut-on s'étonner, après cela, que M. Ojett ait sur les responsabilités de l'écrivain les mêmes idées que Théophile Gautier, et qu'ayant déclaré le problème aisé à résoudre si l'on admet que l'art ne façonne pas une société en bien ou en mal, mais en est, au contraire, façonné, il ait cru devoir conclure avec l'auteur d'*Emaux et Camées*, de *Mademoiselle de Maupin* et du *Portrait de Baudelaire*, lequel pourrait bien avoir conçu cette phrase inspirée entre deux bouffées de haschich : « C'est comme si l'on disait que les petits pois font pousser le printemps ; les petits pois poussent, au contraire, parce que c'est le printemps. » Et, apparemment, les traductions de pièces étrangères, dépourvues de

valeur intrinsèque mais uniquement visées par l'actualité, que M. Ojetti s'emploie régulièrement à fournir aux scènes italiennes, poussent aussi sous sa plume comme les petits pois printaniers. Et c'est bien ce qui nous autorise à dire de son sentiment esthétique qu'il plonge dans la vanité comme dans son élément le plus vrai, sans que M. Ojetti s'en rende peut-être bien compte lui-même. Le succès a, en effet, de trop bonne heure, répondu à ses espérances, exaltant, à ses propres yeux, le caractère éminemment *moderne* de son dilettantisme. On ne se figure pas à quel point ce chercheur de reflets sait tressaillir devant certaines syllabes, à quel point notamment tout son être se dilate au contact du mot « nuovissimo », quand, sur quelque affiche, ce mot suit le titre d'une pièce nouvelle de lui ou traduite par lui. Aussi a-t-il fait ce tour de force d'imaginer, lui le premier, qu'on pouvait parvenir à faire jouer en Italie des pièces françaises d'auteurs connus, avant que ces pièces aient eu le temps de subir le feu de la rampe en France. Savourons cet entrefilet, paru dans le *Corriere della Sera* du 23 mai 1905 :

« Le cas est *nouveau* d'une comédie française d'auteurs connus (*noti*) — (par le mot *noti*, l'auteur de l'entrefilet a naturellement voulu marquer les titres des comédiographes en question à la part logique leur revenant dans l'engouement public italien pour les notabilités de la Ville-Lumière, simple précaution de rédacteur averti qui ne croit pas avoir à se demander, par

ailleurs, si ceux qui ont, dans l'esprit et dans le sang, la pensée d'une Italie personnelle et fière en doivent frémir intimement) — le cas est donc nouveau d'une comédie française d'auteurs connus, devant être représentée en Italie avant de l'avoir été en France. Il se présentera pour *Chou*, comédie en trois actes, *nuovissima*, récemment écrite par Mme de Gressac (l'auteur de *Passerelle*) et Veber (l'auteur de *Loute*). *Chou* a été traduit par Ugo Ojetti et sera représenté à Bologne, en juillet prochain, par la Compagnie d'Emma Grammatica. Celle-ci en a acquis le droit de représentation également pour Florence, Naples et Palerme. Tina di Lorenzo et Flavio Andò joueront, par contre, la même pièce à Rome, à Turin et à Milan. *A Paris, elle ne sera représentée qu'en automne.* »

Réjouis-toi, public ! mais M. Ojetti se doute-t-il de l'étonnement qu'une partie de ce public éprouve à le voir tirer parti de sa connaissance du français pour traduire des pièces de ce genre et de cette portée ? A la date convenue, *Chou* a été effectivement représenté au théâtre Arena del Sole de Bologne. Comme on pouvait s'y attendre, la comédie est du genre à la fois scabreux et comique le plus artificiel. Le public fit bon accueil au premier acte, applaudit sans enthousiasme au second, resta muet et froid au troisième. En résumé, un *succès* dont les Bolonais se fussent hâtés de perdre le souvenir, s'ils n'avaient pas eu à témoigner de quelque reconnaissance, pour avoir obtenu, à vil prix, une

primeur aussi ragoûtante. De son côté, M. Ojetti, trop serein sous son monocle et trop impeccable sous son gilet de fantaisie, ne s'est pas demandé si un écrivain, soucieux de ses dehors, gagne réellement à dépenser ses loisirs au seul profit de la mode, ou dans un but bourgeoisement utilitaire, surtout quand cet écrivain se flatte, par surcroît, d'être insensible aux contingences qui, à tort ou à raison, l'accusent de superficialité. Le fait est qu'à notre point de vue, la superficialité de M. Ojetti ne fait pas de doute quant à la doctrine, si la forme brillante de son style, la crânerie de son verbe et le chatoiement de sa culture permettent l'illusion, quant à la manière. Et qu'il soit plus *goûté* qu'un Aldopho Venturi, qu'un Primo Levi (*l'Italico*), qu'un Diego Angeli, qu'un Mario Pilo, qu'un Vittorio Pica, qu'un Corrado Ricci, qu'un Malaguzzi-Valeri, qu'un Ugo Monneret, ses collègues immédiats en critique d'art, cela est indiscutable.

M. Diego Angeli le vaut pourtant comme poète et comme romancier. Auteur de l'*Inarrivabile*, imitation du *Piacere* de d'Annunzio, de *Liliana Vanni*, histoire sentimentale d'une déchéance d'âme, de l'*Orda d'oro*, tableau du cosmopolitisme romain, il est un des rares disciples de M. d'Annunzio qui n'ont pas trop erré en l'imitant ; et il rachète quelques-unes de ses faiblesses par l'application et la conscience de sa critique.

Le *Gio. Antonio Amadeo* de M. Francesco R. Malaguzzi-Valeri, les *Collections artistiques*

de Ravenne, de la République de Saint-Marin et de Volterre de M. Corrado Ricci (1), — bien connu également comme poète et nouvelliste épris du passé, et comme collaborateur de Lorenzo Stecchetti, dans ses *Studî e polemiche dantesche* —, le *Giorgione da Castelfranco* de M. Ugo Monneret, qui sont tous de publication récente, suffiraient à établir la supériorité des méthodes critiques ayant pour fondement la méditation approfondie des œuvres, sur celles qui ont pour objectif principal d'élever un monument au paradoxe, un sanctuaire à l'ironie et un trône à l'élégance.

On peut en dire autant de M. Vittorio Pica, sainement épris de l'art de Corot, de Rousseau, de Dupré, d'Huet, de Daubigny, et qui a su distinguer les arts d'*exception* des arts régulièrement épanouis. Il nous présentait dernièrement, avec sa maîtrise habituelle, deux dessinateurs modernes de talent, M. La Bella et M. Valeri.

Nous n'insisterons pas sur M. Primo Levi qu'honora l'amitié intellectuelle de Mosè Bianchi, sur M. Adolfo Venturi qui n'est pas connu d'hier, sur M. Mario Pilo, dont le nom plus modeste ne diminue pas le mérite chaque jour plus apparent.

Aussi bien, M. Ugo Ojetti n'en est pas à ambitionner sérieusement un impérialisme critique, et nous aurions tort de travailler à lui en inspirer le goût. Il est bien le positiviste ultra-mo-

1. M. Corrado Ricci a été nommé, récemment, directeur des Beaux-Arts.

derne, et comme par ricochet, que nous voyons, malgré lui, retarder sur son siècle, précisément parce qu'il a hâte d'en explorer les lisières, l'esprit pusillanime qui décrie autant qu'il redoute la moralité, parce qu'elle est pour lui synonyme d'ascétisme, le sceptique à convictions qui est certain que l'art n'est jamais immoral, sous prétexte qu'il n'a jamais été moral, et qui est persuadé que *l'on ne peut vivre élégamment qu'au sein de l'anarchie*, pourvu que l'on sache être celui qui la blague un peu, qui la secoue au besoin, qui, à l'occasion, la griffe. Qui ne reconnaît à tous ces traits le pessimiste *nouveau jeu* à qui il ne manque qu'un pessimisme plus régulier, moins aristocratique, moins particulier, plus attristé, plus *conscient*, qu'une ironie plus personnelle, plus intime, plus *ressentie*, pour être capable de la suprême franchise de se demander avec le poète des *Fleurs du mal* :

Ne suis-je pas un faux accord
dans la divine symphonie...?

La différence est sensible entre la tenue de M. Ojetti et celle d'un écrivain également jeune, mais non pour cela pessimiste, également doué d'un esprit prompt et incisif, mais non pour cela sceptique ni *élégant*, M. Renato Simoni. Sans doute, dans ses récentes *Lettres de Grèce* au *Corriere della Sera* — relatives aux jeux olympiques —, M. Simoni ne s'est pas gardé de quel-

ques impressions de surface sur son séjour de quelques heures à Patras. Sa relation démesurément grossie de quelques faits d'apparence, ne peut certainement passer — la forme même dont elle s'est enveloppée l'atteste — pour le fruit d'une sensibilité toujours prudente et réfléchie; et elle a eu un écho de stupeur dans toute la Grèce. Sous l'empire d'une mauvaise humeur apparemment due aux inévitables désenchantements du voyage, ou averti peut-être que son journal, toujours à l'affût de correspondances sensationnelles, s'empresserait de le féliciter d'une belle charge colorée, il est parti du fait qu'on lui a fait payer cher quelques cigares, un repas et de la monnaie, qu'à Patras s'est réfugié et demeure un ex-député italien poursuivi pour crime politique, pour dire de cette ville qu'elle est le refuge par excellence de tous les rebuts de la société péninsulaire, — lesquels y trouveraient, par surcroît, la bienveillance à côté de l'impunité, — pour reconnaître des filous en de simples badauds, plus bigarrés qu'ailleurs, accourus là pour faire cortège aux athlètes italiens; pour distinguer des voleurs en quelques décrotteurs trop anxieux de transporter des malles et de gagner un pourboire ; pour voir dans l'attitude apathique de quelques « papas » grecs une marque de leur indulgence complaisante à l'égard de fidèles animés du religieux désir de dévaliser des hérétiques; pour éclabousser enfin, implicitement, de ridicule et d'opprobre toute une population, sans songer qu'une commu-

nauté ne mérite jamais d'être jugée dans un article de journal, qu'une population n'est jamais un bloc ni une personne, et qu'il n'est pas au monde une seule ville civilisée dont on soit en droit de dire, à première vue, qu'elle ne vaut pas moralement une autre ville, et dont on puisse, sans injustice, au cas même où elle serait réellement déchue, dénoncer l'âme, non de manière à la révéler à elle-même, mais de façon à l'attrister.

Nous n'aurions certainement pas relevé à part ce mouvement d'humeur imprévu de M. Simoni, s'il avait pu nous apparaître comme la résultante d'une manière de sentir caractéristique de son tempérament. Mais, au contraire, nous l'avons dû juger peu conforme à l'impression générale que nous avait donnée de lui l'étude de son œuvre, et nous n'y avons vu, par suite, que l'effet d'une contagion spontanée des factices éléments d'esprit composant la spécieuse atmosphère d'idées, concentrée jadis autour de la Grèce par Edmond About, et étendue, depuis, jusqu'aux horizons de l'Asie-Mineure, dans son livre *Sur les routes d'Asie*, par M. Gaston Deschamps.

Pour le reste, tempérament poétique et voluptueux, M. Simoni a souvent des mélancolies ardentes ; mais, en lui, l'artiste, le psychologue et le moraliste qu'il est simultanément, savent s'entendre pour que les prédispositions instinctives de l'homme n'aient pas à se hausser, malgré eux, jusqu'à la présomption. Le

dramaturge bien connu de *La Veuve,* le critique à la culture dense et variée, le journaliste intéressant et pensif qui compte aussi, dans son bagage déjà lourd, des *Lettres américaines* non moins substantielles que celles de M. Ojetti, savent tous trois proclamer que *la vie est bénie* et saluer *l'avenir qui est plein d'étoiles.* Ils ont un peu de nostalgie dans l'accent quand ils affirment que *rien n'est saint et fécond comme l'allégresse,* mais, confiants en la grandeur et en la noblesse de la vie, ils s'appliquent volontiers à entendre les voix enthousiastes et fraîches qui exaltent les matins sonores et clairs où elle s'épanouit, ils dédaignent *les esprits moroses qui l'ornent de guirlandes funèbres,* et méprisent *les sots qui la dissipent mal et qui feignent d'être sceptiques, pour ne pas s'avouer inconscients.* Aussi, jugeant encore utile à méditer la préface de *Cromwell,* qui, malgré ses quatre-vingts ans, lui paraît toujours fraîche par un aspect, M. Simoni s'écriera-t-il :

« Que sommes-nous donc en art ? Une plus grande liberté apparente a détruit les classifications ; mais, aux grandes armées rangées de front, aux vastes écoles, se sont substituées les chapelles ; et chacune d'elles a, contre les autres, la même frénésie de négation qu'avaient les partis littéraires conservateurs vers 1830. Et plus elles sont jeunes, moins elles sont belliqueuses, parce qu'être irrévérent, injuste, envieux, ne veut pas dire avoir une âme de soldat et la force du démolisseur. L'esprit rechigné et

exclusif qui, avec ses calomnieuses perversités, contraignait Victor Hugo à revivre, dans une heure de lassitude, l'exclamation de Martin Luther au cimetière de Worms : « *Invideo quia quiescunt* », demeure donc toujours, fragmentaire et dispersé, mais non moins fastidieux. Vieilles histoires, du reste, au théâtre comme dans la vie ! Scudéry ne donnait-il pas des conseils hautains à un *jeune homme* qui s'appelait Corneille, et n'invoquait-il pas les foudres de l'Académie contre le *Cid* ? Baretti, qui eut pourtant un goût aiguisé et un chaud talent, ne refusait-il pas une postérité à Goldoni ? Toutes les batailles ne sont pas combattues, et la liberté de l'art est très relative. »

Si M. Federigo de Roberto avait la souplesse d'esprit de M. Simoni, nous l'aurions certainement vu, dès aujourd'hui, s'élever moralement et intellectuellement jusqu'aux plus hautes dignités de l'art critique, et tenir tout à fait haut le sceptre de la primauté spirituelle, qu'on ne saurait lui disputer, sur la nouvelle génération des psychologues et des écrivains italiens. Il débuta en 1887 par un recueil de nouvelles siciliennes dans la forme vériste, bientôt suivi d'un nouveau recueil, *Documenti umani*, cette fois psychologique et passionnel. Il devait écrire un peu plus tard, et simultanément, deux autres séries, l'une réaliste et l'autre sentimentale, *I Processi verbali* et l'*Alberodellas cienza*, achevant ainsi de mettre en lumière sa complexe faculté d'adaptation aux sujets les plus disparates et aux genres les plus

opposés. Son premier roman psychologique, *Ermanno Raeli*, formula un peu artificieusement, mais avec une grande puissance dramatique, le pessimisme constitutionnel qui l'a toujours dominé. *L'Illusione* et *I Vicerè*, deux romans de grande allure, le dernier surtout qui condense en 650 pages une matière singulièrement large et enchevêtrée, mirent en pleine évidence, sans cependant valoir à leur auteur qu'une notoriété relative, la force de pensée et les dons supérieurs de sensibilité, d'expression et de réflexion qui composent le talent de ce lettré de race. Esprit sagace, épris des choses intellectuelles et esthétiques à un degré éminent, ennemi des classifications et des dérivations arbitraires, doué de cette conscience admirable à laquelle ceux-là savent être déférants qui portent au cœur le souci de leur propre vérité et de leur propre harmonie, — on a cependant voulu voir en lui plus un dilettante qu'un penseur.

L'écrivain catanais a eu, sans doute, comme M. Bourget, — quoique bien moins impérieusement que lui — l'ambition assez sentimentale de se faire un renom de physiologiste de l'amour. Son traité de l'amour, ses *Amori*, sa *Pagina della Storia dell'Amore*, son *Come si ama* trahissent le tempérament raffiné qu'impressionna de bonne heure Stendhal et qu'acheva d'émouvoir l'auteur des *Essais de psychologie*. Mais l'on peut admirer, dans ces ouvrages, la grande culture de M. de Roberto,

pour qui les problèmes de biologie, de psycho-physiologie, et, en général, toutes les questions scientifiques et philosophiques n'offrent aucune donnée qu'il ne se soit assimilée ou qu'il ait négligée; et s'il doit à son fatalisme intime de se croire assez détaché de ce qu'il observe pour ne pas s'en reconnaître affecté, il ne mérite pas qu'on le soupçonne d'indifférence, lui qui sait bien que le propre du dilettantisme est de charmer (dilettare), non de persuader. Son *Leopardi*, son *Arte*, son *Colore del Tempo*, qui sont les livres d'un critique véritable, sont en même temps les manifestations d'une culture éclairée et pénétrante, qui n'est pas rivée au pessimisme sans résignation, sans réflexion, sans gravité, et dont les imperfections de doctrine peuvent frapper souvent, mais ne vont jamais jusqu'à permettre le doute sur leur profonde sincérité. Au reste, si, dans les remarquables articles qu'il publie régulièrement dans des journaux et des revues, et où M. de Roberto raisonne de littérature, de religion, d'idéal, de moralité, d'amour, de philosophie, d'art, il ne se révèle pas toujours persuasif, en revanche, il ne sait pas ne pas y être impressionnant et d'une évidente cohérence. Et il nous semble qu'à cause de cela, il peut, à bon droit, se rendre justice, en observant avec Spencer, — puisque, aussi bien, sa bonne volonté est manifeste, — que « de même qu'il y a du bon dans les choses mauvaises, il y a de la vérité dans les choses fausses. » Ne pas

reconnaître, par suite, à un tel esprit le droit moral de professer intimement et librement que *l'humanité ne peut espérer se régénérer jamais, ni la science changer notre destinée, ni notre cœur sauver et immortaliser la terre,* serait vouloir attenter à la seule idéalité qu'on n'ait pas encore su obscurcir, la noblesse de l'aveu qui ne s'exprime que lorsqu'il a été réfléchi.

Il y a d'ailleurs infiniment plus de mérite et, semble-t-il, de profit à être pessimiste et même dilettante à la façon du solide et vigoureux penseur sicilien, qu'idéaliste à la manière de M. Raffaello Barbiera. M. Barbiera, à qui l'on doit notamment une aimable histoire de la romantique princesse Christine Belgioioso-Trivulzio, ainsi que des profils de lettrés et d'artistes, et qui écrit surtout dans le *Corriere della Sera* et l'*Illustrazione Italiana,* s'applique, depuis nombre d'années, à faire aimer du public *ceux qui pensent et agissent avec élévation* (*altezza*). Tout récemment, il recueillait quelques-uns de ses articles sous le titre significatif de *Vers l'idéal.* Il n'y aurait rien à reprendre à l'excellence de ses intentions, si, de son propre aveu, il ne considérait surtout, dans les œuvres qui lui tombent sous la main, que ce que leur ensemble offre de bon, et s'il ne laissait commodément à d'autres le soin de repasser ces œuvres *au crible de leur mauvaise humeur.* M. Barbiera s'est spécialement occupé d'art et de littérature modernes, non sans se rendre compte que l'âge actuel, par ses hâtes, par ses condensations, par

ses gourmandises, en arrive à ne plus se sentir qu'à peine, et disparaît rapidement.

On ne peut pas dire que la critique de M. Barbiera conserve, pour sa part, des chances de durée. Elle est facile, superficielle, toute en anecdotes et en observations extérieures. M. Barbiera a l'intense nostalgie de la période romantique *où l'on respirait un air de grandeur*. Ses prédilections, en littérature, sont acquises à Victor Hugo, à Shakespeare, à Schiller, à Alfieri ; en musique, à Schumann, à Chopin, à Donizetti, à Verdi ; en sculpture, à Vela, etc... Sa culture littéraire est étendue ; mais il doit à sa passion de l'anecdote de ne savoir reculer devant aucun détail propre à frapper, fût-il discutable, et cela ne contribue guère à constituer une unité à ses études. Il semble que tout ait, à ses yeux, une valeur de rendu, de coup de pinceau, de teinte, et qu'il s'entende conter. Style alerte, au demeurant, simple et conduit souvent avec une pénétrante émotion. Le culte de M. Barbiera pour les artistes de marque et les lettrés notoires est tel qu'il éprouve une joie nettement puérile à nous entretenir des autographes qu'il a pu obtenir de quelques-uns d'entre eux. Ainsi sentent les fétichistes. Tempérament romanesque, précieux, sentimental, qu'attriste l'évolution positiviste et qui conserve tendrement la savoureuse mémoire de l'époque disparue où les jeunes gens lisaient et relisaient les *Dernières lettres de Jacopo Ortis*, et où un littérateur pouvait se faire un nom avec un bel article de critique théâ-

trale ou une belle ode à là Manzoni. M. Barbiera ne manque pourtant pas de verve et d'allure, et l'on sent en lui l'homme fait au métier, mûr d'âge et d'expérience. Son jugement tolérant, auquel les temps seuls donnent une nuance plus vive, est de la même essence que celui d'un Roberto Sacchetti, lettré bienveillant et doux qui n'était jamais aussi heureux que lorsqu'il avait à signaler quelques bons endroits dans les œuvres les plus inférieures. En résumé, un esprit serein, condescendant, fermé à toute préconception de clocher. Son culte immuablement attendri pour toutes les manifestations d'art et de pensée *légitimées*, eût paru moins caractéristique, si M. Barbiera avait eu un souci esthétique plus avisé. Il n'est donc pas très étonnant qu'avec cela, il ait, comme par hasard, jugé « insupportablement indigestes, quoique vides », les romans de M. de Vogüé. De telles brièvetés et de semblables absolutismes, si imprévus semblent-ils, sont un peu la rançon des natures instinctivement tournées vers un idéal tout de sentiment et de formule.

Nous en avons un nouvel exemple en M. François Gaeta, l'auteur de quelques pages cursives réunies sous le titre de *l'Italie littéraire d'aujourd'hui*, et assez connu comme critique de l'*Illustrazione Italiana*. M. Gaeta n'a pas l'excuse de l'ancienneté, s'il a celle de la sincérité et de la vivacité. Son imagination étonnamment généralisatrice se perd tout spontanément dans certains bleus où s'estompent quelquefois des fresques,

et plus souvent des badigeonnages. Idéaliste sans idéal positif et, par suite, nécessairement travaillé de mots, il flaire partout le mystère et n'aperçoit, en définitive, que le néant. D'après lui, *le génie supprime les bornes que les idolâtres interposent entre le divin et l'humain*. Pénétrer dans l'*Idée* des choses, pressentir les types éternels, lui paraît être la vraie conquête susceptible de correspondance avec *le mystère cérébral du poète*. Aux femmes à qui ce *demi-art* qu'on appelle la mode devrait suffire, il ne saurait être permis d'ambitionner la victoire. Pauvre Mme Ada Negri ! Ainsi le défaut d'analyse et une organisation mentale sans éclaircies sur les choses, façonnent des cerveaux comme celui de M. Gaeta, bien inutiles à l'art et à la pensée, quoi qu'ils tentent d'exprimer.

Aussi bien, M. Gaeta, sous couleur de combattre la critique historique qui, visiblement, afflige bien plus son système nerveux que ses propres édifications, avoue-t-il explicitement quelque part que l'analyse et la synthèse sont à reléguer parmi les bric-à-brac. Nous le voulons bien. Mais quand nous n'aurons plus, de ce chef, ni la faculté de raisonner, ni celle de comprendre, — M. Gaeta nous viendra-t-il consoler d'être désormais réduits à penser sans conviction ni raison ?

Il nous est déjà si facile de nous perdre de vue, malgré nous, pour peu que les circonstances nous y poussent ! Ainsi M. Giuseppe Spencer Kennard — un écrivain américain à qui un long

séjour en Italie a permis d'écrire récemment, dans la langue de Dante, deux volumes sur les romans et les romanciers italiens — s'est-il, comme pour reconnaître l'hospitalité dont il a joui, délibérément appliqué à formuler, à leur sujet, un jugement bienveillant. Sans doute, et à première vue, la scrupuleuse documentation de son ouvrage voile en un sens, fort décemment, ses intentions. Mais il ne ressort pas moins d'un examen attentif de celui-ci qu'il a d'abord cherché à se rassurer sur la possibilité d'être condescendant, sans trop presser la vraisemblance, tellement sa bienveillance se soutient inaltérable et, pourrait-on dire, chaleureuse, tout le long de son étude. C'est à croire qu'il se fût abstenu de traiter la matière, pour peu qu'elle eût menacé de réclamer de lui de la sévérité. Et cela, parce qu'il a eu du rôle du critique étranger une notion d'autant plus spécieuse, que son dessein a dû être de se faire bien voir, non pas chez lui, aux États-Unis, mais dans le pays qu'il a critiqué et dont il a emprunté la langue. Il est évident que son dessein même lui commandait des égards nombreux, susceptibles, de lui acquérir, en Italie, la réputation de courtoisie à laquelle, comme à sa plus grande gloire, a apparemment prétendu son œuvre.

L'on sent à quel point il faut être doué de bonne volonté, non certes pour émettre des jugements bienveillants, mais pour s'employer, quand on est américain, à faire abstraction — c'est notre auteur qui va lui-même dire de

quoi : — « de toutes les idées préconçues que la différence de constitution physique et un nombre incalculable de divergences dans le passé de leurs races et dans l'éducation actuelle de chacun, interposent entre l'anglo-saxon et l'italien », afin de parvenir à se rendre compte, pour en faire part aux intéressés, « de la valeur réelle de l'activité psychique italienne ». N'est-il pas permis d'estimer que notre anglo-saxon eût pu parfaitement essayer de se pénétrer de ce qu'il lui importait de connaître, sans aller jusqu'à s'inquiéter de l'effet prochain de sa science sur le public italien ? Son jugement n'eût-il pas d'ailleurs infiniment gagné aux yeux de ce même public, s'il s'était adressé aux Américains ? On lui eût attribué, pour le moins, une indépendance et un naturel d'autant plus intelligibles et efficaces qu'il se fût prononcé après la somme d'efforts et de recherches, à laquelle l'auteur s'est fait un vaillant scrupule de s'assujettir. Il se fût, en somme, — et c'est ce qui importait surtout — proposé lui-même à la critique italienne, et non offert à sa reconnaissance, après s'être employé à être à ce point académique, à l'unique profit de l'Italie, que celle-ci n'a pu s'empêcher de sentir que M. Kennard a fait une dépense d'attention, à la fois trop lourde pour l'importance de ses conclusions, trop disproportionnée au bienfait qui pouvait en résulter pour elle-même, et d'ailleurs trop tendre à son amour-propre à elle, pour que l'optimisme imperturbable de l'auteur, tout en éveillant ses

sympathies, pût ne pas susciter ses défiances. La coïncidence a voulu qu'un excellent romancier et critique italien, M. Adolfo Albertazzi, publiât, dans le même temps, un ouvrage sur le même sujet, et conçu dans un ordre presque parallèle. Et, comme il s'est agi d'une œuvre plus spontanée, plus vraie et non moins documentée, l'on a aussitôt senti et la vanité pratique, au point de vue collectif, de l'effort prodigieux de M. Kennard, et les chances de pénétration normale dans les esprits de celle de M. Albertazzi. Il est, après cela, suggestif de noter que là ou M. Kennard a démêlé des raisons péremptoires de féliciter l'Italie de sa littérature romanesque contemporaine, par rapport à ses traditions, M. Albertazzia, au contraire, puisé les éléments de réserves nombreuses, réserves dont un optimisme en humeur de générosité a pu seul méconnaître l'opportunité trop manifeste.

Des disciples de Francesco de Sanctis, brillant esprit critique que l'Italie n'oubliera pas de sitôt, aux représentants plus ou moins académisants d'une critique qui se voudrait officielle et qui, en attendant, se prétend historique — sans beaucoup mériter du grand Muratori, — il y a place pour toute une pléiade d'intelligences éprises des manifestations de la pensée et de l'art, plus ou moins douées, plus ou moins affinées, plus ou moins pénétrantes, qui s'essaient tour à tour dans le journalisme savant, la critique littéraire, la critique d'art, l'histoire et la philosophie.

Nous ne parlerons qu'en passant des journalistes-correspondants que tout grand journal italien croit devoir à ses lecteurs d'appointer dans les diverses capitales, et notamment à Paris, et dont l'office consiste à épier les manifestations du modernisme contemporain, quels qu'en soient l'esprit et la saveur, et à refléter la manière et jusqu'au style des journalistes étrangers en vedette.

Ainsi les correspondants parisiens de la *Tribuna*, du *Corriere della Sera*, du *Giornale d'Italia*, etc., etc., assument-ils un air solennel toutes les fois qu'ils ont l'occasion de prononcer les noms du *Temps* et des *Débats*, et à reproduire un jugement de M. Adolphe Brisson ou de M. Émile Faguet sur une comédie ou un drame italiens. Ainsi le bon public, désireux de ne pas manquer une seule des manifestations de l'actualité parisienne, est-il informé rapidement d'un fait divers piquant ou scabreux, d'un scandale à la mode, d'une mésaventure un peu drôle, — celle, par exemple, de ce voyageur de troisième classe qui, en novembre 1904, avait donné le branle à la sonnerie d'alarme et fait arrêter un train pour un motif d'ordre intime, mésaventure qui eut un épilogue inattendu, mais fort humain, au tribunal de Versailles. Ainsi M. Léon Frapié et Mme Myriam Harry, lauréats des prix Goncourt et *Vie heureuse*, ont-ils aussitôt autant de célébrité en Italie qu'en France. Ainsi, par des dépêches de nuit urgentes, instruit-on les bons lecteurs que M. Paul Hervieu,

membre de l'Académie française, féministe passionné, propose d'insérer l'amour dans l'article 212 du Code civil, attendu que *l'amour* est le vocable distingué par excellence, que l'amour dans le mariage devrait être la règle, non l'exception, que la loi doit, par suite, le contempler autant et plus peut-être que la simple et matérielle fidélité. — Des correspondances non moins diligentes annoncent les premières du Théâtre-Français, du Vaudeville, des Bouffes-Parisiens, du théâtre Molière, de l'Odéon, de l'Ambigu, etc., inquiètes de fixer la physionomie d'un Romain Coolus, d'un Georges Berr, d'un E. Kistemaeckers, d'un Pierre Veber, d'un Émile Fabre, d'un Pierre Berton, et les fixant à peine, fébrilement et spasmodiquement. — L'on conçoit combien il est regrettable que M. Jacopo Capponi, nestor des correspondants parisiens, et correspondant de la *Tribuna* depuis sa fondation, se soit vu contraint de prendre récemment sa retraite.

Il n'en est pas de même des correspondants extraordinaires que les grands journaux envoient en mission dans les pays où il se passe quelque chose de saillant, comme aussi dans les villes d'Italie où un grand procès se déroule. Les noms de M. Luigi Barzini, correspondant du théâtre de la guerre russo-japonaise, et de M. G.-A. Bianchi, chroniqueur judiciaire du fameux procès Bonmartini, sont aujourd'hui très réputés et méritent incontestablement leur grande notoriété.

M. Barzini, déjà connu pour de très intéressantes correspondances de Buenos-Ayres, s'est

illustré tout récemment par d'étonnants tableaux de guerre, brossés avec conscience et talent, rendus avec art pour l'ensemble et une remarquable richesse organique pour le détail. Il achève de se faire remarquer aujourd'hui par ses lettres du Maroc, dont la première, qui attribuait aux lenteurs de la conférence d'Algésiras la genèse de l'idée de son nouveau voyage, nous a paru un chef-d'œuvre de finesse et de couleur. Ses nombreuses lettres sur la grande bataille de Moukden constituent, à coup sûr, un des plus extraordinaires efforts du journalisme contemporain. Elles ont classé leur auteur à côté, pour ne pas dire au-dessus, des meilleurs correspondants anglais, du docteur Morrison et de M. F.-A. Mackenzie.

Quant à M. G.-A. Bianchi, il passe à bon droit, en Italie, pour un des chroniqueurs de causes criminelles les plus alertes et les plus souples, et l'on s'accorde généralement à louer sa grande compétence, ses moyens psychologiques et son habileté. Il a écrit, en collaboration avec M. Lombroso, une très curieuse étude sur *le cas Olivo*, — un criminel *sui generis* qui, après avoir tué et coupé sa femme en morceaux, a su incliner par deux fois ses juges à le renvoyer absous.

Les questions de droit international ont un juge très compétent en M. G.-C. Buzzati qui sait interpréter avec infiniment de sens la lettre et l'esprit des lois, et qui est consulté avec déférence toutes les fois qu'un nuage pointe à l'horizon politique.

Le journalisme savant est représenté par des personnalités assez marquantes dont la manière souligne éloquemment les aptitudes de la pensée italienne à une assimilation raisonnée et patiente des questions les plus générales et les plus ardues. Il est bon d'ajouter que nous ne nous trouvons pas ici en présence d'hommes de science proprement dits, mais bien en face d'esprits curieux et ouverts, dont l'application à se rendre compte des phénomènes et des lois est une manifestation trop fréquente pour n'être pas, en un sens, caractéristique.

C'est, aussi bien, un sentiment très national qui inspire l'œuvre de M. Vico Mantegazza, l'auteur de *L'Altra sponda*, bien connu pour ses remarquables articles sur l'Impérialisme américain, sur les conditions intérieures et extérieures du Maroc, sur la question balkanique (1), sur la question du Benadir, sur le chemin de fer de l'Éritrée, sur les sections coloniales de l'Exposition de Liège, et, en général, sur la politique coloniale dans ses relations avec la politique internationale. Dans ses nombreux articles, comme dans son récent volume sur *L'autre rive de l'Adriatique*, l'étendue et la sûreté de ses vues économiques et politiques s'affirment certainement sous un jour très heureux.

M. Alessandro Luzio a le coup d'œil plus ana-

1. La question balkanique est cependant traitée avec plus d'ampleur par le professeur Giuseppe Schirò, dans son récent ouvrage, *Gli Albanesi e la questione balcanica*. Le professeur Schirò est d'ailleurs né en Albanie.

lytique, et son œuvre est comme mystérieusement soutenue par le souci intensif de la race. Il s'intéresse au côté historique des questions et traite, de préférence, la question autrichienne. Il étudie les procédés autrichiens en Lombardo-Vénétie, ceux notamment de la terrible Commission d'Este, dont, avec un flair de déterreur et la persuasion que la fortune est toujours prodigue aux hommes de bonne volonté, il examine tour à tour la constitution et les mémoires. Ce patient érudit promène ses investigations, avec un égal bonheur, des collections des musées du *Risorgimento* à l'histoire du roi de Rome, duc de Reichstadt ; — de la vie de Donna Costanza Trotti-Arconati, une des plus insignes inspiratrices du Réveil national, à ce fameux palais du Tè (d'après le professeur Salvioni, de l'Académie littéraire de Milan, le mot *Te* proviendrait de *tejeto*, forme ancienne de *tiglieto,* petit tilleul) construit à Mantoue, sous Federigo Gonzaga, et décoré luxurieusement par Giulio Romano, l'illustrateur des sonnets de l'Arétin à Rome. Non moins remarquables sont ses notes sur l'histoire du second Empire français et de la deuxième République, sur celle des *Carbonari* de Parme, sur la vie et l'œuvre de Giuseppe Mazzini, sur Pier Fortunato Calvi, le dernier héros martyr des procès de Mantoue, etc...

Le célèbre architecte Luca Beltrami, depuis peu nommé sénateur, est certainement une des physionomies les plus italiennes d'Italie. En

lui, le sens patriotique s'élargit jusqu'au culte et s'élève jusqu'à l'art. Il y a une séduction esthétique inattendue et impérieuse dans le regard amoureux qu'il tourne, aux occasions solennelles, vers Napoléon III, le libérateur de Milan, vers Giuseppe Grandi, le sculpteur insigne à qui l'Italie doit un de ses meilleurs monuments, celui des *Cinq Journées*, — vers le *Livre d'or* du duc de Berry, irrémédiablement perdu durant l'incendie de la Bibliothèque nationale de Turin, vers la Tour — aujourd'hui approximativement réédifiée par lui et rebaptisée sous le nom de Tour Humbert I — qui dominait la masse du château des Sforza à Milan, — vers une infinité d'objets et de personnes, liés à son considérable effort d'architecte, d'érudit, de critique d'art et d'historien. Sa conscience est une des plus éclairées et des plus droites dont l'Italie s'honore. Rarement artiste a témoigné d'une pensée plus dévouée à l'art, et d'une science plus désintéressée. Tout l'homme délicat et consciencieux qu'il est profondément, est reflété dans l'apologie qu'il a été contraint de donner de son action autour des premiers travaux du campanile de Saint-Marc, à Venise, — travaux auxquels il avait dû renoncer, à la suite de malentendus passionnés. Le modernisme bien entendu de M. Beltrami suscite souvent en lui un journaliste à l'esprit vif, alerte, avisé, pénétrant, comme il avait naguère soutenu le brillant auteur du roman, à la fois historique et fantaisiste, bien connu, *I Popolari di Casate*

Olona. On eût pu, comme le voulait récemment quelqu'un, rapprocher M. Beltrami de ce Leone Battista Alberti qui, au XVe siècle, avait su accumuler en lui les talents d'un architecte, d'un poète et d'un philosophe, si les temps et les mœurs n'étaient décidément bien changés.

Ainsi un Francesco Porro, sans être proprement astronome, ni psychologue, ni physiologiste, ni philosophe, parvient, plus aisément qu'il ne l'eût pu autrefois, grâce au rayonnement de la culture moderne, à écrire des articles et des études de tenue vraiment scientifique, sur des sujets très difficiles, non sans doute avec la maîtrise d'un spécialiste, mais, en tout cas, avec l'aisance d'un parfait initié. Il est curieux de le voir s'occuper tour à tour, avec une égale bonne foi, de phénomènes observés dans la lune, d'éclipses de soleil, de la théorie sur la rotation de Vénus de Schiapparelli, de la renaissance de l'Idéalisme, de l'*Inconnaissable* de Spencer, de métaphysique, d'occultisme, d'hypnotisme, etc.

Pareillement, M. Piero Giacosa, à côté de nouvelles fantastiques et scientifiques, signées Jacopo Agresi, et de très doctes études sur l'oxyde de carbone et les poisons domestiques, nous offre tout placidement un livre illustré pour enfants, *Cose vecchie et storie nuove*, où sont contées, — dans un style d'une clarté impeccable, et avec un sens du détail gracieux, digne d'une matière aussi insinuante et discrète, — l'histoire de la *règle,* celle de la *goutte d'encre* et mille petits traits se rapportant aux heures du

réveil des enfants, de leur déjeuner, de leur temps d'école, etc.

Par contre, avec M. Mario Morasso, plus connu comme tempérament littéraire, dans le sens envahissant de l'expression, que comme sociologue poétisant, surtout après la récente apparition de son volume sur l'*Impérialisme*, on s'aperçoit, mieux encore qu'avec le Guglielmo Ferrero de l'*Europa giovane*, que le sens patriotique peut s'hypertrophier quand il se développe en terrain hybride, c'est-à-dire dans le sentiment pur. Jaloux de l'impérialisme d'un Kipling, de celui d'un Roosevelt et de l'impérialisme allemand, — tout comme le marquis di San Giuliano qui le fut de l'impérialisme anglais, — M. Morasso ne sait pas voir pourquoi l'Italie n'est pas heureusement mûre pour de semblables absolutismes, et il prophétise grandiloquemment la ruine de sa patrie insensible au prestige des grands gestes. Certaines de ses pages aspirent à donner l'impression de la manière de Nietzsche, et ne réussissent à être qu'un pâle reflet du style de M. d'Annunzio. Il ne sait pas sentir que, chez ce dernier, la forme musicale de la période est représentative, et que l'efficacité de l'harmonie littéraire est, en définitive, infiniment plus conditionnelle que celle de l'harmonie musicale. — De Nietzsche, M. Morasso adore l'attitude forte, impérieuse, impériale, mais il ne remarque pas non plus, à ce sujet, que si le droit du plus fort a, quoi qu'on en dise, sa moralité philosophique, il ne

s'ensuit pas qu'en principe notre assentiment idéal à ce droit nous doive exonérer de nos obligations d'hommes civilisés et moraux, ou que le fait de notre ascendance sur autrui puisse constituer, à nos yeux, une justification de nos abus de pouvoir éventuels. Plus nous sommes inférieurs dans l'échelle des intelligences, plus la raison absolue nous séduit ; et plus cette raison absolue nous subjugue, moins nous nous identifions en fait à la vérité et à l'évidence.

M. Arturo Colautti (1), le dalmate irrédentiste bien connu pour ses remarquables articles de critique militaire, signés *Fram*, eût lui-même été infiniment plus persuasif, si son tempérament indiscipliné et romanesque, — lequel peut sembler robuste, mais n'est guère sobre, ni toujours souple, ni toujours conscient, — ne l'acculait trop souvent à la recherche de l'effet exclusivement littéraire. Son style terriblement chargé et redondant s'épanche un peu comme celui de M. F.-I. Mouthon —, dans un tout autre esprit, bien entendu, mais avec plus de faconde encore et nécessairement moins de brio. Ce besoin qu'il éprouve de constamment amplifier la portée des mots, le mérite des périodes et la substance des idées, s'affirme jusque dans ses *libretti* et ses romans *Fidelia*, *Nihil*, *Figlio*, où le journaliste, épris d'attitudes bien en vue, ne sait pas toujours s'effacer devant le poète, le psychologue ou le conteur. L'accident est d'au-

1. Voir à la page 54 du présent livre.

tant plus regrettable que, par eux-mêmes, ses romans, et surtout *Fidelia,* — dont le succès se soutient depuis vingt ans — eussent paru assez riches de matière et de couleur pour n'avoir pas besoin des fioritures du rhétoricien, des amplifications du poète, des préconceptions du politicien-amateur, et, qui pis est, des acrobaties de l'équilibriste d'images et de formules. Que ces divers personnages se rencontrent tous en M. Colautti et que, tout en l'éloignant de la possibilité d'une victoire décisive en art, ils ne réussissent pas à l'amoindrir, en fait, comme physionomie esthétique, c'est peut-être ce qu'il y a de plus extraordinaire dans son cas, et qui lui octroie une spéciale originalité.

Une justice à rendre aux respectables doyens d'âge ou de réputation de la critique italienne contemporaine, c'est que, — sauf peut-être M. Ferdinando Martini, ancien député, ancien ministre, aujourd'hui (1) gouverneur de la colonie italienne de l'Éritrée, tour à tour journaliste, fondateur de l'ancien *Fanfulla,* orateur, auteur dramatique, nouvelliste et pamphlétaire politique, qui, écrivant *entre un cigare et l'autre*, a, tout uniment, recherché l'élégance, l'esprit et le succès, — c'est que la plupart d'entre eux ont témoigné d'une grande ferveur d'art et de sincérité. Des critiques d'un goût sûr et d'une immuable conscience comme M. Bonaventura

1. M. Martini est, depuis peu, démissionnaire.

umbini, M. Francesco d'Ovidio, M. Isodoro el Lungo, M. Annibale Gabrielli et M. Carlo egrè, honorent l'arène où ils combattent, quelles ue soient leur force et leur prestance. On peut n dire autant de M. Alessandro Chiappelli, qui ous donnait naguère un livre sur l'unité de la ilogie dantesque, et à qui le public éclairé end bien, et comme d'instinct, en monnaie l'affection et de respect, les services qu'il a su endre à l'art. Il vient encore de publier des *Pagine d'antica arte fiorentina*, pleines de simplicité et d'intérêt.

M. Giuseppe Chiarini, — d'abord conseil, puis critique sévère et désabusé de l'auteur de l'*Intermezzo di rime* et du *Canto novo*, — intelligence érudite ayant beaucoup médité le passé, de concert avec son ami Giosuè Carducci, et dirigé diverses revues, — est actuellement co-directeur, avec M. Augusto Jaccarino, de la *Rivista d'Italia*. Plus que pour ses propres poésies qui manquent d'élan et de force et valent surtout par leur grâce naïve, les lettrés l'estiment pour ses traductions de Heine, ses études classiques, ses études sur Shakespeare et ses aperçus sur la littérature allemande. Son récent ouvrage sur la vie de Giacomo Leopardi donne une pleine idée de sa manière, qui est, à la fois, d'un averti et d'un sentimental.

Nous lui préférons, à notre point de vue, son disciple et gendre, M. Guido Mazzoni, qui, à une érudition supérieure, allie les aptitudes littéraires les plus diverses, et à qui, du reste, M. Chiarini

a dû de pouvoir écrire ses *Esperimenti metrici*. Son œuvre critique embrasse les littératures les plus variées, depuis la littérature grecque et latine, la littérature italienne des différentes périodes, jusqu'à la littérature française de la Révolution. L'aide de M. G. Vitelli lui a été précieuse pour ses études de littérature ancienne; mais ses traductions des épigrammes de Méléagre de Palestine et de Catulle témoignent de sa subtile connaissance des langues grecque et latine. Il va sans dire que ces dernières sont tout autre chose que les traductions correspondantes de la collection Panckoucke. La forte originalité qui s'y éploïe est la même, toute latitude laissée aux genres, qui donne une saveur toute particulière aux poésies personnelles de M. Mazzoni, à son premier recueil préfacé par Carducci, comme et surtout à ses *Voci della vita*, d'une tenue si classique et, pour ainsi dire, définitive.

A côté de ces critiques plus ou moins directement attachés au poète des *Odes barbares*, une figure indépendante, mais nimbée d'irréalité mystique, se détache sur un fond de rêve et de ferveur, celle de M. Angelo Conti, qui semble plus d'un pontife que d'un adepte. Si nous avions le loisir d'exalter ici la noblesse de l'âme, la pureté de l'esprit et la spontanéité de l'intention, nous dirions de M. Conti qu'il exprime admirablement les plus hautes vertus de l'humanité pensante, et, à un point de vue idéal, les moins susceptibles de corruption. Mais il n'est plus de notre temps, et sa *Beata riva*, traité de

l'oubli, marque bien ses insuffisances psychologiques.

Par contre, M. Tullio Giordana sacrifie au modernisme quelques-unes de ses virtualités esthétiques, par cela même que, doué pour faire un bon romancier, comme en témoignent ses essais déjà anciens, et, par suite, un critique, sinon profond, du moins agréable et assoupli, il s'en tient désormais au journalisme et à tout ce que cette forme d'expression impose de limitations aux idées et aux doctrines.

Nous ne connaissons guère que M. Dino Mantovani — nouvelliste et non des moindres, à ses heures, professeur et journaliste à son ordinaire, — qui, tout en condensant, dans ses articles de critique, une matière suffisamment comprimée, sache, en même temps, nous apparaître assez substantiel pour nous rendre d'autant plus précieuse sa brièveté. Il doit incontestablement cette faculté si rare à une culture classique fort étendue, et à une grande sévérité de goût. Il suffit de lire ses récents articles sur la question de la *Dante Alighieri*, — société patriotique fondée pour la défense et l'expansion de la langue et de la culture italiennes à l'étranger, — et sur les fragments inédits des *Fiancés* de Manzoni, d'abord signalés par Ruggero Bonghi, pour apprécier la qualité tout intellectuelle de son traditionalisme, sa déférence essentiellement robuste envers l'idée patriotique et la sûreté de ses inductions critiques.

Des virtualités parallèles se font jour dans ce

tempérament de lettré qu'est M. Bertolazzi, l'auteur d'une histoire du *Roman*. On lui doit, d'autre part, des essais de littérature narrative assez intéressants, sauf pour ce qui a trait à la concision. Son esprit analytique est trop prédisposé à se complaire dans le détail, et il tarde dès lors à se reconnaître. Mais il n'est pas moins soutenu, au cours de ses efforts, par un sentiment assez juste du vrai et une bonne volonté inlassable.

Le poète Giovanni Pascoli, élève et non disciple de M. Carducci, comme l'affirment à tort quelques journalistes, — son successeur pourtant, depuis 1904, sur la chaire de l'Université de Bologne, — est également un critique de talent. Ses études dantesques peuvent ne pas atteindre à l'originalité ou à la force, et se diluer dans trop de subtilité, elles mettent en lumière une très belle conscience, douée de sincérité et de fraîcheur.

La netteté de son attitude fait impression quand on l'oppose aux oscillations morales et mentales de M. Fogazzaro, qui, pour être aujourd'hui sénateur, et pour compter, parmi ses nombreux ouvrages de tout ordre, un écrit relatif à *une récente confrontation des théories de Saint Augustin et de Darwin*, une conférence faite à Paris *Per la bellezza d'un idea*, un livre sur *L'origine dell'uomo e il senso religioso*, un autre sur *La douleur dans l'art*, n'en est pas moins travaillé d'instincts contradictoires, lot ordinaire des mystiques qui, ayant, par

bonheur, appris à s'observer, ne savent plus modérer leur curiosité tyrannique et rester, humblement et logiquement, les hommes de foi qu'ils *veulent être*. C'est encore une de ces natures dont M. Lemaître a pu dire qu'elles ont *la piété sans la foi*. Elles *expriment* bien moins, en dernière analyse, qu'un franc et loyal pessimiste.

Tel serait, à l'en croire, M. Arturo Graf, l'Athénien, professeur de littérature italienne à l'Université de Turin, très estimé des universitaires comme des érudits, auteur d'études dramatiques, de livres de critique et de curiosités historiques, d'ouvrages d'imagination et de plusieurs volumes de poésies singulièrement désenchantants, mais toujours d'une grande beauté plastique. Ses études sur Foscolo, Manzoni et Leopardi, indiquent bien sa filiation psychologique ; et toute son œuvre nous le représente comme un esprit peu éclairé sur les choses, mais assez conscient de soi.

Il semble qu'il ait une sorte de continuateur, — mais pour la seule note fataliste, non pour l'absolutisme des théories, car l'un n'espère plus et l'autre se borne à douter — en M. Giovanni Cena, le jeune poète tourmenté de *Madre* et de *In Umbra*, le romancier sociologue des *Ammonitori*, qui doit, a-t-il dit, à son amour des lettres, de n'être pas devenu, comme sa douloureuse adolescence a failli l'y réduire, un Ravachol. Quoique, à vrai dire, aucun ouvrage proprement critique ne signale M. Cena à notre attention, ses œuvres poétiques et romanesques

remuent assez d'idées, et d'une manière assez réfléchie, pour qu'il nous soit permis de lui faire une place dans ce chapitre, — place à laquelle lui donne, du reste, un certain droit, sa position de rédacteur en chef, pour la partie littéraire, — sous la direction de M. Maggiorino Ferraris — de la plus importante revue d'Italie, la *Nuova Antologia.*

Dans le domaine de la critique purement littéraire, à côté de critiques de notoriété large comme Diego Garoglio, — bien connu également comme poète — Floriano del Secolo, Pietro Mastri, ou en passe de l'être comme Francesco Novati, — si nourri de traditions, de notions d'art et de pensée, et dont le récent ouvrage, *Attraverso il medio Evo*, met en belle lumière les qualités d'historien littéraire, — Giuseppe Bevione, à l'observation rapide et bienveillante, Alberto Finzi, épris d'art subtil et voulant que l'art se manifeste dans les plus petites choses, pour notre constant agrément et notre affinement intellectuel, — innombrables sont les esprits qui essayent ou persistent à essayer de voir clair dans ce champ clos de l'apparence qu'est le domaine de la beauté écrite.

Voici paraître la vénérable figure de M. G. C. Abba, le rapsode enthousiaste de l'épopée garibaldienne, naguère modeste enseignant de lettres dans les classes secondaires, auteur de *La storia dei mille narrata ai giovinetti italiani* et, tout récemment, d'une histoire de la *Vie de*

Nino Bixio, l'*alter ego* de Garibaldi dans l'expédition de Sicile. — A côté de M. Abba, mérite une mention spéciale pour la variété de son effort critique, M. Corrado Zacchetti, à qui les grands poètes nationaux ont, d'autre part, inspiré quelques sonnets, réunis sous le titre de *I Sommi*.

Il nous faut glisser rapidement sur quelques amateurs de lettres, tels que le professeur Francesco Flamini qui occupe la chaire de Padoue, et qui est réputé pour son verbe particulier et suggestif ; sur Mme Pia Sartori-Treves dont l'étude sur la célèbre humaniste du xve siècle, Laure de Cereto, les notes sur l'histoire du renouvellement des arts et la première Exposition d'art décoratif moderne, de même que l'essai sur M. Arturo Graf attestent la finesse du goût et la sagacité de l'observation; sur Andrea Loforte-Randi que ses études pleines de sincérité sur les littératures européennes ont depuis longtemps signalé comme un penseur et un critique intéressants; sur le professeur Alberto Scrocca dont les essais sur Monti et sur Manzoni ont été une revision documentée et claire d'études antérieures sur les mêmes, des professeurs Zumbini et d'Ovidio.

Bien au-dessus des plus notoires, se place M. Vincenzo Morello, le fameux *Rastignac* du journal romain *La Tribuna*, qui, toujours sur la brèche, vient encore, sous le titre significatif de *L'energia letteraria*, de réunir des articles critiques, discutables mais expressifs, sur les sujets

les plus variés. Comme son rédacteur en chef, M. Augusto Ferrero, bien qu'avec moins de bonheur, M. Morello est également un poète distingué.

M. Edoardo Boutet, directeur du théâtre romain *Argentina*, professeur à l'Académie de Sainte-Cécile, romancier et nouvelliste de mœurs théâtrales, domine la critique dramatique quotidienne — naguère brillamment illustrée par Ferrigni, sous le pseudonyme de Yorick — de toute sa franchise irréductible et de toute sa sûreté de goût. — A Milan, M. Domenico Oliva, auteur d'un drame, *Robespierre*, et de deux recueils de vers, *Poesie* et *Il Ritorno*, serait beaucoup plus écouté s'il était un peu moins vif et particulier, et si, à sa grande passion d'être relatif, ne se joignait le souci de l'être trop absolument.

Notons ici M. Gaspare di Martino, directeur de la *Rivista drammatica* et du *Proscenio*, auteur de plusieurs pièces discutées, dont la plus récente, *Più forte del bene*, n'a pas davantage su échapper aux reproches. M. di Martino est, du reste, et à bon droit, beaucoup plus apprécié comme critique. — Notons encore M. Domenico Lanza, M. Adolfo Orvieto, M. Riccardo Forster, M. Saverio Procida, M. Antonio Cervi, M. Stanislao Manca et M. Giovanni Pozza du *Corriere della Sera*. Ce dernier, dont la notoriété est établie, est assez souvent rigide et prévenu, ainsi qu'en ont témoigné ses sorties contre l'*Aiglon* et ses coups d'encensoir à la

Lumière sous le boisseau de d'Annunzio, drame notoirement inconsistant et négligé.

Nous avons, jusqu'ici, omis à dessein M. Roberto Bracco qui, dans la critique théâtrale, se taille aujourd'hui un genre tout nouveau, — brillant, léger, personnel, — ainsi que M. A. Boccardi, lettré triestin, qui, entre deux romans, s'exerce à recueillir, au théâtre et autour du théâtre, des impressions très variées et d'intéressantes anecdotes.

Les études religieuses sont très passionnément suivies en Italie par quelques esprits assoiffés de vérité.

M. Raffaele Mariano est justement réputé pour ses récents ouvrages d'histoire religieuse, *Papa, clero e Chiesa in Italia* ; — *Intorno alla storia della Chiesa* ; — *Di un indirizzo recente nelle idee e negli studi religiosi in Germania*, où il apporte, une fois de plus, un passionné démenti à la théorie de Cavour — bruyamment adoptée par Renan — sur les rapports de l'Église et de l'État, et où il dénonce résolument le libéralisme théologique allemand. Il y discute, en outre, les idées d'Harnack et celles du Rev. Trede sur le concept du miracle dans la primitive Église chrétienne ; il y juge les étapes de la récente guerre déclarée à la Papauté par Hœnsbroech, et y analyse, en dernier lieu, la pensée de Paulsen sur les facultés protestantes de théologie. Il est d'autant plus intéressant à suivre, dans ces ouvrages de poids, qu'on retrouve en lui, à cha-

que pas, le critique de savoir large, d'esprit souvent sophistique, de sensibilité trop vive, mais de pensée robuste, dont le bagage littéraire déjà lourd s'accroissait dernièrement de savantes et pénétrantes analyses sur Giordano Bruno, Augusto Vera, le père Curci, Francesco de Sanctis et Gaspero Barbera, et qui est, d'autre part, très estimé pour ses nombreuses études sociologiques et philosophiques.

Un esprit puissamment logique et serein est M. Giacomo Barzellotti. Éminent disciple de Taine, il en a, naguère, admirablement exposé la méthode critique. Dans son récent ouvrage *Dal Rinascimento al Risorgimento*, il s'efforce de l'appliquer à une étude psychologique comparée des religiosités latine et germanique. Notons que sa conclusion proclame le caractère constitutionnellement païen de la religiosité italienne — spécialement méridionale —, dans les éléments de laquelle entrent, comme coefficients, l'instinct de race pratique et plastique, le sensualisme, le besoin de réel, tandis que lui font contraste le caractère mystique, intérieur, méditatif de la religiosité germanique, où un idéalisme invétéré maintient à l'état aigu un constant besoin d'inquiétude spirituelle et d'auto-compréhension intimiste.

Mentionnons M. Eugenio Vallega, auteur d'un livre intitulé *Jésus*, dont il n'y a lieu de retenir que la première partie, la seconde étant écrite en vers médiocres, sous forme de poèmes d'une sentimentalité creuse. M. Vallega, non sans

quelque apparence de raison, et malgré des outrances de pensée souvent caractéristiques, pense avec Pie X, contre le fougueux abbé Romolo Murri, que, bien loin de devoir être amenée par la science et la démagogie, la régénération religieuse, politique et sociale du genre humain ne pourra vraisemblablement résulter que de la mise en pratique des préceptes évangéliques ; et il reproche aux catholiques de ne pas savoir s'unir, comme le savent faire leurs adversaires, et d'agir comme s'ils ignoraient que le siècle a besoin d'apôtres, non de rhéteurs.

Mgr Adolfo Giobbio, auteur d'un ouvrage sur *L'Église et l'État en France durant la Révolution* (1789-1799), réduit la portée de son effort, par ailleurs méritoire, aux étroites données d'une doctrine trop soucieuse de combattivité.

Avec M. Giovanni Soranzo, homme consciencieux et diligent, nous pénétrons dans une atmosphère plus sereine. Son ouvrage *La guerra fra Venezia e la Santa Sede per il dominio di Ferrara* (1308-1313) est, au point de vue de l'exposition, irréprochable.

Il nous fallait peut-être une nouvelle apologie de l'influence hébraïque dans le monde. Il nous en fallait une qui soulignât l'état d'esprit séculaire, grâce auquel les juifs ne se lassent pas de convoiter, à leur profit, le rétablissement du régime du privilège. M. Raffaele Ottolenghi s'applique passionnément à nous combler, à ce propos, dans ses *Voci d'Oriente*, où sont largement appréciés la part des influen-

ces orientales dans notre renaissance littéraire et religieuse, et les effets du prosélytisme hébraïque dans la société romaine, durant l'époque impériale qui va de César à Domitien. Et pour qu'aucun doute ne subsiste sur l'universalité d'ambitions de M. Ottolenghi, recueillons ici sa promesse d'examiner bientôt, dans un second volume, les sociétés romaine et universelle formées par le christianisme, puis les forces intermédiaires qui, par-delà la ressemblance des langages, servirent à mettre en étroits rapports spirituels l'Occident avec l'Orient, Arius avec Sem.

Sachons gré à M. A. Battistella de nous avoir offert, dans son *Il santo Offizio e la riforma religiosa in Bologna,* de sereines considérations sur le mouvement protestant en Italie et la contre-réforme, une étude sérieuse des premiers signes de ce mouvement à Bologne, et un large et solide tableau de l'œuvre inquisitoriale qui s'y est déroulée.

Quand nous aurons parlé de M. B. Labanca, professeur d'histoire religieuse à l'Université de Rome, qui a étudié avec originalité, mais pas toujours avec une égale mesure, l'histoire de la Papauté, — nous n'aurons pas, à coup sûr, épuisé la liste des représentants de la pensée religieuse historique italienne, mais nous nous serons, du moins, limités aux manifestations récentes les plus caractéristiques de cette pensée.

Quant aux historiens proprement dits, ou

mieux, aux critiques d'histoire, l'on peut affirdire d'eux que, comme en tout pays bien sentant, ils tendent à constituer en Italie le corps diplomatique de la pensée traditionnelle. Ils sont les condensateurs de la sentimentalité nationale, ses éducateurs attitrés et ses suprêmes interprètes. Il entre nécessairement dans la composition d'hommes qui se sont spécialisés dans l'observation du reflet des événements passés sur leur cœur, un mélange de sensibilité vive et de finesse, de soumission spirituelle et d'orgueil critique que l'on peut croire expressif et juger heureux, mais qui agit sur nous plus par insinuation que par vertu propre, et qui fait de l'historien, insensiblement, un être quelquefois onctueux, plus souvent réflexe, toujours habile et fluide, — vigoureux peut-être, mais pour en imposer,et jusqu'à ce que sa vigueur se soit étalée, — presque toujours séduisant parce qu'il sait où s'abriter derrière nos exigences, rarement précis parce qu'il n'a pas vu, quelquefois vrai parce qu'il a su choisir son sujet, jamais définitif parce que l'histoire ne se raconte pas, mais se pressent et se devine. N'est-ce pas dire en un sens qu'il n'y a pas d'histoire, mais, tout au plus, une critique historique et des critiques d'histoire ?

Le professeur P. Orsi nous donnait comme la sensation de cette vérité, quand il réunissait une série de conférences populaires sur le réveil national italien, sous le titre de *Come fù fatta l'Italia*. Qui a pu rationnellement s'attendre à ce qu'un tel

ouvrage donnât exactement ce qu'il avait promis?

Demandons à M. Pasquale Villari, le président actuel de la *Dante Alighieri*, et l'un des meilleurs historiens italiens de l'heure présente, s'il est intimement aussi fier de son *Histoire des invasions barbares en Italie,* — dont la seconde édition récente atteste pourtant la popularité, — que de ses critiques d'histoire littéraire, politique, militaire et scientifique, et surtout que de son esprit critique ?

Et peu importe que M. Guglielmo Ferrero, le jeune auteur justement réputé d'une remarquable *Histoire de la grandeur et de la décadence de Rome,* le conférencier de *Néron* chanté par le *Figaro* du 25 mars 1906, ait paru soutenir la thèse opposée.

Le cas de M. Pompeo Molmenti est peut-être plus intéressant encore, car l'auteur d'une *Histoire de Venise dans la vie privée, depuis les origines jusqu'à la chute de la République,* a obtenu, avec ce livre, un succès de librairie relativement fantastique en Italie. Que M. Molmenti, qui est doué d'exquises qualités d'évocation, d'un grand talent de style et d'un sentiment absolument remarquable de l'évidence et de la mesure, sache en même temps évoluer dans un infini détail de petits faits, avec une aisance et une sûreté magistrales, — c'est ce qui donne évidemment une allure à sa manière et une originalité à toute son œuvre, mais c'est bien ce qui fait que nous lui découvrons, d'autre part, avec une reconnaissance toute démocratique,

sinon le dire — il est captivant — du moins le faire d'un prestidigitateur.

Sachons donc admirer M. N.-F. Faraglia, l'historien de l'aventureuse reine Jeanne II d'Anjou, d'être séduisant et avisé, M. N. Rodolico d'avoir fait preuve d'une grande pénétration dans sa récente histoire de la démocratie florentine finissante, M. Ersilio Michel de nous avoir donné une palpitante idée de l'action de Guerrazzi au cours des conspirations politiques perpétrées en Toscane, de 1830 à 1835, M. L. Cappelletti d'avoir su exercer finement son sens critique dans d'aimables histoires et d'originales légendes sur Néron, la Papesse Jeanne, Lucrèce Borgia, Philippe II, Don Carlos, Marie-Antoinette, Louis XVII, le 18 fructidor, Napoléon Ier, le duc d'Enghien et le général Cambronne.

M. Amedeo Pellegrini, lui, nous parle — nous disons bien, il nous parle — du capitaine Trentacapilli, qui passe pour avoir arrêté Joachim Murat au cours de sa malheureuse tentative de débarquement à Pizzo de Calabre. — M. Domenico Zanichelli sait être simple et aisé — parce qu'il est patriote — dans ses considérations sur la vie et l'œuvre de Cavour. Et, parce que M. A.-R. Levi est un observateur et un critique, il tâche de nous expliquer *Comment une nation devient grande*, en étudiant, aussi impartialement que le lui permet la tarentule de l'anglo-saxonnisme, la société anglaise politique, scientifique, philosophique, poétique, artistique, mondaine et coloniale contemporaine !

Mais qu'il soit aisé de nous parler de *Leonello d'Este, marchese di Ferrara*, quand on a le fond romanesque de M. Giuseppe Pardi, et des *Veneziani e Ungheresi fino al sec. XV*, quand on est le colonel F. Nani-Mocenigo, nous sommes parfaitement tentés de le penser, car il serait étrange que le genre narratif, même documenté, signifiât autre chose que la projection, vers l'histoire, des prédilections sentimentales du narrateur. Souvenons-nous-en avec Mme Matilde Gioli qui a écrit *Il rivolgimento toscano e l'azione popolare*, et ayons présent à l'esprit, en la jugeant, qu'elle est la fille du marquis Ferdinand Bartolommei, lequel eut son heure de relief dans la période de l'histoire toscane et florentine qui va de 1847 à 1860. N'est-ce pas reconnaître tout le mérite possible de son livre en vantant son talent narratif tout féminin, son sens du détail heureux, son aisance, sa légèreté de style et surtout le charme et la grâce de sa pensée?

Car enfin, prendre en un sens et nettement position en face du genre historique, c'est, en même temps que narrer, — analyser, comparer, induire, c'est agir comme le docteur Oreste Dito qui, concevant logiquement l'histoire, fait de la critique inductive en étudiant, comme organismes constitués et imprimant leur action sur les événements, les diverses formes assumées par le sectarisme des sociétés secrètes (francs-maçons, carbonari, etc.), durant la période obscure et souterraine des débuts du réveil national. Sa manière nous ramène à celle

des critiques d'histoire littéraire, et ce n'est pas peu dire, si l'on songe qu'en littérature il y a certainement plus de faits — nous voulons dire plus d'apparences saisissables — que dans les événements de l'histoire.

Voyez l'aisance avec laquelle M. Arnaldo della Torre, sans être autrement doué, tire efficacement parti de son érudition et de son abondance dans *La Giovinezza di Giovanni Boccacio,* aussi bien que dans sa monographie sur *Paolo Marsi da Pescina,* humaniste et enseignant de l'époque de la Renaissance. — M. Nicola Ruggeri nous révèle un esprit exact et judicieux dans son *Vincenzo Cuoco,* historien et philosophe napolitain. — Nous ne demandons pas au professeur Eugenio Donadoni d'être plus qu'intelligible dans ses *Discorsi letterari* sur Alfieri et sur Pétrarque ; à M. G. Jaffei d'être plus que sagace dans son *Il mondo dei morti nelle tragedie di Sofocle ;* à M. Carlo Bertani d'être plus qu'érudit et bien disant dans sa monographie : *Il maggior poeta sardo Carlo Buragna e il petrarchismo nel seicento.*

Ainsi apprécions-nous dans une mesure proportionnée à leur ambition même, un Giovanni Federzoni et sa *Vie de Béatrix Portinari* ; un Fortunato Rizzi et son *Histoire de la comédie érudite au XVIe siècle* ; un G. Brognoligo et ses études d'histoire littéraire ; un Angelo Ottolini et ses réflexions patientes sur la rhétorique des épîtres et les idées pédagogiques du célèbre écrivain chrétien Girolamo da Stradone ; un

E. Sacchi et ses notes singulièrement trapues et substantielles sur la formation des poèmes homériques ; un Giovanni Calò et son ouvrage sur la vie et l'œuvre de l'historien toscan Filippo Villani ; un Angelo Solerti et ses trois volumes de critique savoureuse sur les origines du mélodrame, de Rinuccini à Chiabrera, etc. ; un Alfredo Rolla et son histoire si complète et si docte des idées esthétiques en Italie, de Saint Thomas à Benedetto Croce.

Nous n'en finirions pas s'il nous fallait tout dire du professeur Giovanni Negri, de M. Antonio Bobbio, de M. Luigi Lucchini, tous trois, avec des mérites divers, dévoués au culte actif de la gloire de l'auteur des *Fiancés*. De même du professeur Fedele Romani, de M. Menandro Greco, de M. Eugenio Arnoni, pétrarquistes fervents et agissants ; des professeurs N. Zingarelli et G. Tarozzi et de M. Nicola Scarano, qui se sont spécialisés dans l'étude de la vie et de l'œuvre de Dante.

Et puisque nous parlons de littérateurs zélés, mentionnons Mme Ada Meli, pieuse admiratrice, biographe et critique du poète émilien Agostino Cagnoli, mort à trente-six ans, vers le milieu du siècle passé, et qui eut son heure de gloire. — Mentionnons encore Mme Fanny Zampini Salazar, la femme de lettres méridionale, bien connue en Italie, qui, à l'occasion du centenaire du philosophe américain Emerson, nous donna récemment une étude pénétrante, et surtout édifiante, de sa vie et de son œuvre. Disons

enfin, avant de considérer quelques philosophes, que M. Ernesto Masi, homme de culture large, d'esprit rassis et perspicace, est un des critiques les mieux informés sur le mouvement général des idées et des faits au XIXᵉ siècle, témoin son magistral ouvrage *Nell' Ottocento*.

Nous nous bornerons tout d'abord à nommer MM. Giovanni Papini et Giuseppe Prezzolini, deux épicuriens de l'idée philosophique, comme les a définis M. Gaeta, parce que trop dilettantes pour mériter d'être plus qu'effeuillés, bien qu'ils soient assez connus pour leurs articles de la revue *Léonard* de Florence. Le mouvement actuel le plus récent nous les montre plus occupés à médire de leur science qu'anxieux d'en disserter. Nous avons mieux à faire à présenter ici M. A. Pagnone qui reprend, après Spencer, le thème de la transformation des intuitions morales par la transmission héréditaire, tout en distinguant dans la constitution héréditaire organique et la formation des idéalités morales chez l'homme, la part de l'impulsivité spontanée, primordiale et irréductible du sujet.

M. D. Bizzarri qui, d'autre part, utilise amoureusement des dons de style très personnels, pense que l'origine du *mal* se rattache au fait que l'énergie ne se suffit pas à elle-même, mais se voit contrainte de se dépenser. — M. G. Marchesini entrevoit la possibilité d'un compromis entre l'idée et le fait, entre le mysticisme et le positivisme pur, et propose quelque chose de

vaguement réalisable, sous la raison sociale de « positivisme idéaliste » — M. Iginio Petrone, qui s'était spécialisé dans la critique de la philosophie, finit maintenant, après d'aventureuses incursions à travers toutes les formes de la pensée moderne, par se teinter d'idéalisme.

Car l'idéalisme, si nous en croyons la chronique savante, est également à l'ordre du jour en Italie ; et M. Guido Villa, qui nous entretenait naguère de psychologie moderne, sait apparemment pourquoi il nous offre aujourd'hui un livre de 450 pages sur l'idéalisme contemporain. La caractéristique de cet ouvrage est dans son habileté à discerner l'élément idéaliste en psychologie, en sociologie, en histoire et surtout en philosophie, pour ce qui a trait à l'éternel problème du physique et du mental.

Citons encore M. A. L. Martinazzoli, auteur d'une remarquable exposition de la théorie individualiste de Stuart Mill; M. C. Zuccante qui a réuni dans un gros livre de fines interprétations de la pensée des philosophes anciens et modernes, sur des questions d'art, de psychologie et de doctrine; M. Vincenzo Tummolo, partisan peut-être trop zélé, et parfois pittoresque, de la doctrine spiritualiste, — qui pense avec du Prel que, pour confondre le matérialisme (en Italie, Bianchi, Enrico Morselli et Sergi), il suffirait de ne pas placer l'âme dans la conscience, et, au contraire, de l'en diviser.

Nous ne saurions prétendre avoir épuisé la

matière ; et, sans doute, ne l'avons-nous qu'effleurée. Il est, au reste, infiniment de noms de critiques, d'historiens, de penseurs que nous devons omettre pour abréger, d'autres qu'on voudra bien nous pardonner d'oublier, d'autres enfin qu'il nous est peut-être permis d'ignorer. Ainsi pourrions-nous encore parler du professeur Cesare Pino à qui l'Italie doit une traduction très soigneusement commentée de l'*Agamemnon* d'Eschyle ; de M. Manfredo Porena qui, dans son livre intitulé *Che cos' è il bello ?*, exposait récemment des théories sur l'esthétique, diamétralement opposées à celles, aujourd'hui presque populaires, de M. Benedetto Croce ; de M. Arnaldo Cervesato, idéaliste fervent, qui, dans ses essais de *critica ideativa* — une formule qui lui est propre, — propose un système de critique basé sur l'intuition, *l'introspection*, l'étude et la connaissance de l'âme et de ses crises, etc., etc., etc...

Que de tempéraments différents, attelés à une même besogne, et exprimant une même volonté d'atteindre à une même vérité ! Et n'est-ce pas le cas de redire que l'on ne saurait s'étonner que cette vérité suprême n'éclate nulle part avec évidence, que, nulle part, elle ne soit seulement apparente, et que nous soyons toujours aussi éloignés de pouvoir nous flatter qu'un pays quelconque possède une critique dogmatique, que l'on l'était, à tout prendre, avant Kant, avant F. A. Wolff, et Strauss, et Taine, et qu'on le sera vraisemblablement, même après que la *méthode cri-*

tique aura achevé d'aider la philosophie et la science, aussi bien que l'histoire, l'exégèse et la philologie, à s'élever positivement au rang de connaissances plus ou moins exactes ?

Tout au plus voyons-nous mieux enfin que le progrès critique dépend d'une faculté d'appréciation plus rationnelle des œuvres, — nous ne disons pas scientifique — et que la critique amorale seule est aisée, parce que, seule, elle nous affranchit de la nécessité d'être sincères, en même temps qu'instruits de ce que nous voulons juger, et de ce à quoi nous visons en définitive.

La critique italienne se fût franchement orientée vers cette connaissance si, tour à tour, le pouvoir prédominant d'imagination de ses représentants ordinaires et l'excessive onction de son élite attitrée, ne la transportaient au-delà de ses foyers légitimes et ne la retenaient en deçà de ses perpectives naturelles.

Il ne devrait pas entrer, en critique, d'autre élément passionné que celui de notre degré de moralité. Or, l'amour du beau geste et de la belle attitude, pour eux-mêmes, exclut le désir de la sérénité dans l'effort, et la préoccupation de la portée vraie du geste et de l'attitude. Or, il n'y a que geste et attitude dans le scepticisme intellectuel, qui n'est qu'un produit de l'imagination, et nullement un corollaire obligé de nos infirmités originelles. Prétendre qu'il y a plus de mesure chez un sceptique qui pense l'être élégamment, que chez un fervent de vérité qui

se préoccupe et s'inquiète des choses, au lieu de seulement en deviser par souci d'éducation et de tenue, — c'est ignorer qu'il y a plus de doutes dans une conscience qui se nie, qu'il n'y a d'incertitude dans une raison qui ne se veut qu'*intelligente*. Et l'on peut d'ailleurs constater que l'excitabilité italienne est proprement à la base de l'irrésolution de l'esprit critique italien. Le sentiment des nuances qui sert heureusement de support à cet esprit, prouve néanmoins combien, avec un peu d'idéal et un peu plus de franchise, la pensée italienne saurait, mieux en tout cas que la critique allemande qui manque notoirement de souplesse, se composer une tenue déférante en face de l'art et de la vie.

CHAPITRE VI

Considérations finales.

Une leçon qui pourrait ne pas sembler neuve aux théoriciens, mais qui le demeure à nos yeux dans son opportunité péremptoire, se dégage nettement pour nous de notre trop long examen, c'est qu'une littérature ne peut éviter d'être une suprême vanité que si elle sait s'appliquer à n'être pas qu'un jeu de l'esprit, ni surtout qu'un jeu de l'imagination. Il y a, dans toute poésie qui dédaigne d'être relative et s'abandonne immodérément aux voluptés de *l'agrandissement phénoménal*, un principe d'anarchie dont nous pouvons mesurer les effets dans Pouchkine et Lermontow, chez les Russes, dans Heine, Emil von Schœnaich-Carolath et, de nos jours, Ludwig Scharf, chez les Allemands, dans Rapisardi, Carducci, Guerrini et d'Annunzio, chez les Italiens. L'instinct de révolte, qui sourd dans toute âme humaine, apparaît comme déchaîné chez tous ceux qu'oppresse leur sensibilité trop vive et qui, violemment portés à s'épancher, n'hésitent pas à recourir à une forme d'expression brutalement adéquate à l'extension de leurs sentiments.

Aussi bien, la solennité du verbe poétique paraît s'accommoder, en principe, de toutes les audaces de conception et de langage; et, seule, une éducation intellectuelle rigoureuse a chance de rendre défiant le poète, au moment où ses instincts bouillonnants le portent à s'interpréter avec violence.

Il reste que quelque chose en lui demeure plus fort que ses résolutions, et qu'il est toujours susceptible, quand l'ivresse de l'inspiration l'exalte, de se perdre positivement de vue. Il y a une griserie des mots que ceux-là connaissent bien qui ont l'esprit plus tourné vers les choses que vers leur propre réalité. L'impossible est l'ordinaire vision de l'homme qu'un amour inconsidéré des apparences éloigne de toute préoccupation foncière de la vie et rend, bon gré mal gré, insensible aux multiples nuances de faits, dont l'examen constitue, pour l'analyste, la condition ultime de son orientation pratique. Prise pour ce qu'elle est, — aussitôt qu'elle se livre à une interprétation absolue des apparences, la plus magistrale des périodes poétiques ne vaut pas, en dernier ressort, le cri d'un nouveau-né qui met instinctivement dans sa plainte une intention réelle, correspondant à un besoin impérieux d'existence. Considérons un poète qui se prépare à pourfendre des ombres. Observons-le au moment précis où sa conception s'élabore et où sa main trace des caractères enflammés sur une feuille de papier. Faisons abstraction de son talent qui, tout à l'heure, provoquera peut-être

en nous des mouvements contradictoires de plaisir, d'émotion, d'amour, de colère. Contemplons en ce faiseur de rimes, non pas l'immatériel esprit qu'abritera sous peu l'œuvre immobile dont nous le glorifierons, mais bien le mortel aux traits précis, à l'extérieur plus ou moins négligé, à la face plus ou moins expressive, qui, penché sur une table de travail, s'épuise à tirer parti de sa science, à accumuler des rimes dans le but de s'exalter lui-même et de gagner autrui à son illusion ou à sa chimère. Il est évident qu'au siècle où nous sommes, ce personnage plus ou moins cocasse, qui peine ainsi pour fort peu, pour quelques images et quelques beaux sons, n'est même pas intéressant au point de vue psychologique, tellement son état d'âme a lieu de nous apparaître ordinaire et primitif.

Il convient donc que la poésie contemporaine sache se garder des sentiments et des idées de parade dont le poète ne porte pas dans son cœur les formes originelles, et à qui c'est tout ce que l'on peut imaginer, — hormis la voix de sa conscience et de ses intimes susceptibilités — qui les lui dicte, bien moins pour qu'il tente de s'élever au-dessus des choses que pour qu'il s'essaye à s'égarer et à se perdre de vue tout le premier. Sans doute, il serait vain d'exiger du poète qu'il renonce à la virtuosité du rythme ou de l'expression, puisqu'il semble contradictoire qu'il puisse nourrir en lui-même un goût assez détaché des moyens pour ne con-

templer que les fins. Mais aucun principe ne s'oppose, en tout cas, à ce que la substance de ses vers aspire à se maintenir, vis-à-vis des choses, dans une relativité d'essence, équivalente à une proportion active entre des sentiments normaux et des idées viables. Et que rien ne soit plus *naturel* au poète que cette attitude à la fois condescendante et sensible, nous le constatons toutes les fois que, pour réussir à nous captiver, une imagination sincère ne fait que s'abandonner franchement au délice de se révéler à nous telle qu'elle est. La poésie ne peut, dès lors, espérer redevenir la plus haute expression de notre supériorité de nature, que si elle se hâte de se rendre compte que l'idéal n'est pas hors de nous, mais en nous, dans notre vérité intime, laquelle est, aussi bien, un reflet direct de la vérité universelle.

Ainsi d'ailleurs du roman, du théâtre, de la critique, de l'histoire, que l'on peut ramener idéalement à une même discipline, puisque l'historien, le critique, le dramaturge, le romancier, échappent de moins en moins à la nécessité de se révéler catégoriques, l'un en présence des événements qu'il observe, l'autre en face des œuvres qu'il discute, celui-ci vis-à-vis des situations qu'il combine, cet autre derrière les systèmes de faits qu'il imagine et crée. Nul ne peut se targuer d'impersonnalité, de passivité ou d'indifférence au regard des enseignements du passé et des suggestions du présent, et cela, sous prétexte que notre âge nous distance de

l'un, que notre relativité nous sépare, en un sens, de l'autre, ou que notre irresponsabilité matérielle, par rapport aux choses, aux personnes ou aux œuvres, survit, à nos yeux comme à ceux du public, à l'intelligence que nous nous en sommes formée.

En réalité, si le romancier pouvait autrefois, comme le notait Gœthe, prendre licence de traiter le monde à sa convenance, il ne lui est plus aussi aisé de faire abstraction des manifestations positives de la vie et de la nature, et de ne pas assumer, vis-à-vis d'elles, une attitude d'observateur et d'analyste, ineffablement soumise à leurs muets enseignements. Sa tâche lui est, du reste, singulièrement facilitée par le *réalisme* même des sujets qui s'offrent à lui, aussi bien que par la variété et l'étendue des cadres où il lui est loisible de situer son action.

Mais que dire du dramaturge qui se voit contraint de mettre sur la bouche d'un personnage des paroles immuablement profondes, dont aucune ne doit être vaine, puisque toutes doivent avoir pour mission de tendre à traduire une âme, d'être extérieures à la fois et intérieures, représentatives et expressives ?

Ainsi le temps n'est plus où, dans un roman, dans une comédie, en histoire, en critique, l'on pouvait uniquement viser à exercer sa fantaisie, suivant certaines mesures factices d'imagination et de sensibilité. L'esprit et le cœur de l'auteur se doivent de se révéler tous deux dans toute œuvre d'observation et d'intui-

tion, puisque, d'une part, le public ne s'intéresse désormais qu'à des œuvres inclinées vers son humanité, que, d'autre part, le lettré ne se contente plus de satisfactions purement esthétiques qui ne sont pas, en même temps, suggestives de moralité. La preuve en est que, ne pouvant plus se passer de psychologie, la critique contemporaine se voit tout naturellement entraînée à pressentir l'auteur derrière toute œuvre, et à s'offrir elle-même comme l'expression d'une intelligence et d'une moralité.

A mesure que nous progressons, l'esprit humain tend donc à s'unifier dans une virtualité d'efforts, en apparence seulement contradictoires, en réalité parfaitement homogènes et correspondants. Il n'y a plus matière à distinctions que sur les buts visés par chaque genre ; il y a, au contraire, harmonie et proportion entre les diverses attitudes des écrivains, qu'il s'agisse de poètes, de romanciers, d'historiens, de critiques, de philosophes, — nous allions ajouter d'hommes de science, et, de fait, nous devrions l'ajouter. C'est dire que tous les genres sont devenus plus ardus, plus rebelles à la perfection qu'exige d'eux notre universalité de connaissances, et aussi, qu'une certaine beauté esthétique, laquelle a eu jadis son prix, sa signification, son opportunité idéale, a cessé de nous être accessible, comme ne trouvant plus en nous une faculté isolée qui la puisse contempler sans inquiétude. Ainsi, la poésie lyrique, la poésie épique, le roman d'imagination, semblent

apparemment condamnés à ne plus servir de nourriture qu'à quelques attardés ou à quelques nostalgiques.

L'art s'applique, sous la poussée de la science dont il a toujours dépendu en esprit, à être de plus en plus humain, de plus en plus rationnel, de plus en plus averti, de plus en plus philosophique. S'harmoniser avec les véritables procédés de la vie qui, en évoluant, « scande un rythme » et confère à la nature une activité qui est tout le bien et toute la consolation de l'être, paraît répondre en fait à son vœu le plus apparent. Et du moment que rien ne meurt, que tout évolue et se transforme, tout art aspirant au progrès n'a donc rien de mieux à faire que de s'épanouir franchement selon ses virtualités, penché sur nos apparences, comme aussi incliné à entendre la voix de nos aspirations mystérieuses. Il y a dans la vie une sérénité *primordiale*, qui trahit une volonté infiniment plus avertie que ne l'est, d'habitude, cette sensibilité fruste d'où nos expressions tirent leurs effets les plus séduisants et les plus dramatiques. Il dépend de nous de comprendre par quel prodige de renouvellement, elle parvient ainsi à prêter à l'expansion éphémère de ses énergies latentes, à chaque jour qui passe, à chaque printemps qui doit mourir, une sollicitude absolue, que nous n'eussions pas jugée plus maternelle si elle s'était dépensée en faveur d'ouvrages impérissables. Être tout entiers à chacun de nos efforts, et savoir, en même temps, nous élever au-dessus

d'eux et de ce qu'ils recherchent, c'est bien ce que nous nous devons, avant tout, pour que, selon ses aptitudes, chacun de nous se sente véritablement poète, romancier, dramaturge, historien, critique ou philosophe.

La noblesse intime de chaque littérature consistant ainsi à être le fruit d'une condescendance et d'une volonté également désintéressées et secourables, il devient manifeste que l'Italie est considérablement distante, à l'heure qu'il est, des préoccupations multiples qui dénonceraient en elle une inquiétude raisonnée de ses aspirations. Nulle part la force d'inertie des intelligences ne semble aussi voisine de l'inconscience et de l'humeur que dans ce pays originellement apte à toutes les persuasions, mais d'autant moins préservé du découragement qu'il lui est plus impérieusement commandé de ne pas laisser ses idéalités déchoir au niveau des calculs qui les veulent transformer. Qu'on veuille bien mesurer ici les stupéfiantes dépressions d'enthousiasme dont l'âme italienne peut être menacée, au cours d'une période d'instauration intellectuelle et esthétique, en discernant une disproportion flagrante entre les vertus de race, essentiellement fécondes, qui la poussent vers l'action et vers la conquête, et des impréparations morales aussi accusées que celles où se complaît aujourd'hui son scepticisme, et aussi capables de rendre ses succès précaires, par cela même que chacun de leurs

avantages se voit ramené par elles à l'éphémère et fragile portée d'une étape.

C'est dire que nul ne peut espérer se maintenir dans les sphères élevées du progrès, s'il n'est pas armé pour persévérer indéfiniment dans son ascension, les collectivités moins encore que les individus. Ne faut-il pas, en effet, à une collectivité le secours de plus d'une intelligence éclairée, pour pouvoir marcher sans défaillance le long de l'angoissant chemin qui s'offre à elle; et, par contre, le génie individuel ne bénéficie-t-il pas d'une stabilité qui lui est propre, et ne répond-il pas à un système d'énergies normalement proportionnées aux exigences du principe régulateur qui l'unifie et l'actionne? Notons, au reste, qu'il ne doit pas entrer d'héroïsme exalté dans les hautes couches du terrain moral et intellectuel d'un pays, de peur qu'il n'en résulte une dualité d'états, d'espèce irréductible, entre la mentalité du public et celle de l'élite. Il y a, certes, deux mesures d'intelligence pour le général et l'individuel ; mais, s'il n'y a pas entre eux proportion, à plus forte raison n'y aura-t-il pas harmonie entre les sentiments et les tendances, par suite, vérité nationale, conscience nationale, idéal national. Au contraire, il y aura divorce entre le public qui restera médiocre, et quelques initiés, rebelles aux droits communs de l'esprit, étrangers à la réalité des choses parce qu'ils lui auront substitué leurs rêves, et trop passionnés pour leur propre compte, pour n'être pas fière-

ment inutiles aux autres et, à la longue, insupportables à eux-mêmes.

Et qu'importe que, d'une telle dualité, dérive parfois une manière de progrès, s'il faut, pour que ce progrès dure, que l'activité surchauffée des *innovateurs* ait son principe dans une simplicité de cœur ineffable, et non, comme c'est alors le cas, son aboutissement dans un idéal de domination orgueilleux et étroit. Loin donc que l'idée que ceux-ci aspirent à imposer ait ses racines dans la terre et puisse indéfiniment croître, elle est resserrée dans un espace limité et artificiellement comblé ; elle germe par accident, là où nul ne l'eût prévu. D'autant plus fière et sauvage, tout d'abord, qu'elle s'est sentie plus isolée, elle finit par voir le terrain lui manquer et par se dire qu'elle est, hélas ! prisonnière dans un cercle impossible à rompre. Ce qu'elle voudrait déjà, c'est se frayer un chemin jusqu'au sol où se retremper librement ; elle veut, par suite, sans se l'avouer, renier des audaces qui ne manqueront pas de tourner à sa dérision, plonger dans la réalité dont elle s'aperçoit qu'elle ne peut plus se passer, car elle a compris tout à coup combien, tandis qu'elle a cru s'élever vers l'idéal, elle s'est orientée vers l'impossible, et que l'impossible est, par essence, la chimère des faibles et des illuminés. Heureuse si, avant de s'étioler et de mourir, daignant avouer publiquement son erreur, elle tâche de mériter à tout le moins que sa défaite profite, en dernier ressort, à l'humanité.

L'on se rend donc compte de la mesure de perfection de toute idée qui envisage d'instinct les intérêts véritables de l'esprit national, et du degré d'inanité des révoltes de pensée et de cœur, les plus puissantes et les moins spécieuses en apparence.

Il appert de ce qui précède qu'en face de toutes les facultés humaines, et leur servant soit d'aliment, soit de signes d'attraction et d'orientation, il y a des foyers de lumière authentiques et de simples réverbérations illusoires, et, pour parler le langage des idéalistes contemporains, des héros inclinés vers l'humanité et des héros tournés vers l'impossible.

Il semble donc que l'idéal italien soit précisément celui que soutient le moins la conscience ou le pressentiment d'une conquête prochaine. Or, le héros classique étant mort et définitivement oublié, et mortes en même temps que lui les aspirations héroïques de l'humanité, l'on sent combien un peuple a, plus que jamais, besoin de se développer en profondeur. Il n'y a plus d'enthousiasme chez l'artiste, chez le poète, chez le métaphysicien. Épris de rigueur scientifique, l'homme contemporain oublie en un sens ce qu'il peut signifier, pour rechercher uniquement ce qu'il se flatte de pouvoir apprendre. Mais là où d'autres ne perdent pas de vue qu'après avoir beaucoup appris, il nous faudra revenir, une fois de plus, à nous-mêmes, au mystère de notre origine, au problème de notre destinée, — les poètes, les écrivains et les pen-

seurs italiens se sont, pour la plupart, déjà rangés en ligne de bataille, pour combattre et éloigner à jamais le cauchemar métaphysique.

Il faut qu'à tout prix la science ait déjà triomphé. Mais quelle science? La biologie, la physique, la chimie ? Comme si, du progrès indéfini de ces sciences, et d'un progrès qui serait même définitif, pourrait jamais résulter une notion précise de ce qu'est la vie en elle-même. Résultat: une course échevelée vers les formules, des définitions, à tout prendre intéressantes et originales, mais singulièrement hâtives et téméraires. A côté d'elles, — épaves flottantes, — surnagent mille croyances, mille superstitions, pâture ordinaire et essentielle d'une libre pensée qui n'a même pas le mérite de la franchise, lorsqu'elle s'annonçe sous deux vocables irréductibles et agressifs. Car, comment concilier l'idée de nécessité que conçoit l'esprit, aussitôt qu'il s'applique à raisonner, avec l'indépendance dont se targue notre misérable puissance intellectuelle, aussitôt après que notre pensée, péniblement pressurée, s'est enfin risquée jusqu'à l'expression? Et qu'il n'y ait qu'illusion et superstition dans l'apparente assurance qu'affecte la science officielle, comme aussi dans les dédains dont elle prétend accabler l'idée de la cause suprême, nous nous en doutons toutes les fois qu'un savant consent à se souvenir qu'il n'est qu'un homme, ou mieux, toutes les fois qu'un athée s'affole jusqu'à voir dans la matière une conscience et une volonté, au lieu d'y saluer logi-

quement l'œuvre d'une intelligence et d'une connaissanc.

De quelque côté que l'on dirige ses regards, l'on ne voit donc encore, et partout, que mirages. Mirages chez les mystiques qui croient contempler l'infini, mirages chez les matérialistes qui s'imaginent pouvoir se passer de croyances, et chez qui la foi entre au même titre, et dans la même mesure, que dans la composition d'un cerveau ontologique. Nulle part on ne distingue une simple attitude d'attente, d'observation, de modération, et, pour tout dire, une attitude réellement scientifique. Il faut que l'on se heurte les uns les autres, et que, de la lutte, naisse le goût de la curiosité et le désir de la science. Nul ne se contente d'être soi-même ; tous veulent être plus qu'ils ne peuvent, plus qu'ils ne savent ; et quand, par hasard, quelqu'un se flatte d'une idéale impartialité, l'on n'est pas long à constater que ce quelqu'un souffre d'une radicale indifférence et qu'il est proprement le symbole vivant de l'infatuation humaine.

Il faut être singulièrement robuste en sa foi pour hésiter, — sous prétexte qu'il est de l'essence des choses de marcher, malgré tout, vers le mieux, — à tirer de ce qui précède une conclusion pessimiste. Sans doute, rêver d'un ordre de choses parfait et définitif, c'est oublier que l'humanité ne peut prétendre qu'à vivre, que, d'ailleurs, l'humanité n'aime vivre que pour se renouveler. Son but apparent est là, et, du

reste, sa condition d'existence. Mais est-il pour cela moins utile qu'au cours des étapes qu'elle parcourt, elle sache discerner les points où il lui convient qu'elle fasse halte et se repose, et ce qu'elle doit de préférence choisir, parmi les possibilités qu'il lui est donné de réaliser? Il est des optimistes qui croient pouvoir avancer que notre société moderne est plus près de se comprendre que ne l'a jamais été n'importe quelle société passée, dont l'histoire nous a retracé la vigoureuse et habile curiosité, non pas que notre époque soit très disposée, de fait, à s'y appliquer, mais parce qu'elle a nécessairement plus d'expérience. D'après eux, celle-ci profitera un jour de l'erreur qu'elle commet actuellement, en s'efforçant de réaliser à la hâte des espérances qui ne sont pas toutes des possibilités. Cette erreur, semblent-ils croire, la prédestine à s'apercevoir plus tôt qu'on ne pense que le progrès ne consiste pas à vouloir le plus, mais à connaître le possible, et à s'y déployer sans fièvre ni désespoir.

Souhaitons-le; et, en attendant, qu'une apparence nous aide, si possible, à mieux augurer de l'avenir : celle des analogies qu'offre la période que traverse l'Italie contemporaine, avec les années qui ont précédé la seconde hégémonie intellectuelle de l'Italie du XVI[e] siècle sur l'Europe.

Alors comme aujourd'hui, la lutte entre l'idiome national naissant et l'infinité des dialectes et sous-dialectes qui aspiraient à la supré-

matie littéraire, avait fini par se calmer. Sans doute, ce qui n'a pu être, au XIV[e] et au XV[e] siècle, c'est-à-dire au sortir de la longue tyrannie exercée par le latin, qu'une lutte d'idiomes, est devenu, — aujourd'hui que de glorieuses traditions littéraires étayent souverainement l'ancien dialecte toscan, — un antagonisme de styles où des éléments de langue tâchent toujours de s'introduire, mais sans que la plasticité, désormais trop intimement italienne, du langage littéraire, soit menacée d'une corruption que ni le mètre de ce dernier, ni sa souplesse, ni son harmonie ne peuvent lui faire redouter. Le mal est qu'un tel assemblage de qualités réclame à toute heure, de l'ouvrier de lettres, un souci jamais apaisé de perfection, et, pourrait-on dire, — eu égard au voisinage persistant des dialectes — presque analogue à celui de ses ancêtres créateurs. L'on sait que M. d'Annunzio, en cherchant à parfaire l'œuvre de perfectionnement plastique légué par Dante et Pétrarque, plus tard achevé par Emanuele Crisolora et ses élèves, s'est cru obligé de se souvenir de la muse romaine, des cadences chères à un Catulle et à un Horace, ainsi que de la muse homérique. Il l'a fait, non sans doute pour s'oublier dans une imitation qui ne devait rien rappeler de la noblesse primitive des sources, mais dans l'espoir de rendre l'instrument hérité, vivant et palpitant. Son effort n'a pu malheureusement imprimer au style italien contemporain une unité d'essence, capable d'amener la constitution définitive d'une

manière d'écrire physionomique et durable.

Du XIVe siècle, après Dante et Pétrarque, jusqu'aux approches du XVIe, ce ne sont pas seulement la littérature, la poésie, les arts qui ne parviennent pas à secouer le génie national, tout occupé d'activité industrielle et commerciale, de controverses disciplinaires, de droit, d'économie politique, et, en un mot, de sa résurrection civile, ce sont surtout les sciences, l'histoire, l'exégèse, la théologie, la philosophie, la sociologie qui, en Italie, tâtonnent, se cherchent, et qui, impérativement portées à s'exercer pour durer, se tournent vers les foyers étrangers, et puisent, comme aujourd'hui, leur aliment hors du domaine national. Le XVIe siècle lui-même, comme l'observe M. Francesco Novati, réclama une doctrine grammaticale et réthoricienne à un Ebérard de Béthune, à un Alexandre de Villedieu, une métrique à un Godefroy de Vinsauf, une dialectique à un Duns, à un Bacon, à un Occam.

Si donc, de la fin du XIVe siècle à la chute de Constantinople, la tradition et les effets du premier âge classique ont réussi à maintenir saufs le sentiment esthétique et la pensée nationale jusqu'à la Renaissance, il est sans doute consolant que, de la Renaissance à nos jours, et malgré des vicissitudes politiques constantes, le long effort d'assimilation fourni par le pays se soit révélé intelligent et persévérant. Nous aurions même, apparemment, le droit de nous réjouir des progrès de l'industrie, du commerce et des

finances (1) de l'Italie contemporaine, du mérite éminent de ses hommes de science, de ses jurisconsultes, — parmi lesquels il en est, sans nul doute, d'illustres et de glorieux. Mais le moyen d'entrevoir une nouvelle ère tout autant que subsistera ce souci, plus littéral qu'intellectuel, de doctrinarisme, que l'Italie place au-dessus de ses intérêts moraux, qu'elle confie à un corps officiel de professeurs compassés et autoritaires, uniquement préoccupés du prestige de certaines formes désuètes, tournés vers l'expression d'états d'imagination surannés, indifférents à l'étude éclairée et désintéressée des mœurs et insensibles aux multiples et vitales manifestations des choses. N'est-ce pas aux lettres officielles que la critique italienne doit de s'égarer trop souvent en des luttes qui ne sauraient avoir ni utilité ni vérité, puisque, s'il existe, d'une part, des traditions vitales dont chaque peuple a tout à gagner à pratiquer les leçons, il est, d'autre part, mille conditions imprévues d'équilibre, aux exigences desquelles notre attachement au passé a intérêt à savoir sacrifier sans regret ?

Le traditionalisme étroit est, en fait, plus décourageant que l'anarchie spirituelle. De celle-ci, le génie tire aussitôt parti et se dégage, tan-

1. Méditons pourtant cette remarque récente de M. Ernest Judet, dans l'*Eclair* : « En Italie, la vie publique s'absorbe béatement dans les mirages d'une prospérité précaire : le premier échec sérieux en révélera l'insuffisance. » (*L'Éclair*, 1er janvier 1907.)

dis que de celui-là, ceux-là ont une tendance à se constituer les redoutables champions, à qui le génie précisément répugne, et qui n'ont, pour s'orienter, ni le sentiment de leur devenir, ni l'idée des conditions où le présent les situe, ni le souci des destinées qui leur sont ouvertes. Il faut être aveugle pour ne pas s'apercevoir que le régionalisme n'est cher qu'à ce traditionalisme, et que la littérature italienne doit directement au premier et indirectement au second de ne pas offrir ce minimum d'unité qui lui est indispensable pour s'affirmer et se reconnaître. Aujourd'hui que la science — la vraie —, en nous orientant vigoureusement vers nous-mêmes et notre réalité, par suite vers notre conscience, nous éloigne impérativement de nos habitudes de divagation imaginative, l'idéal, encore une fois, n'est plus cette somme d'illusions chère au romantisme de nos pères, et les héros ne peuvent plus se passer de science, ni se borner à être héroïques pour nous captiver. Nous ne pouvons donc logiquement demander au passé aucune de ses chimères, s'il nous est commandé de nous souvenir de quelques-unes de ses disciplines.

L'Italie intellectuelle et littéraire contemporaine se flatte de modernisme, au point de se priver de conscience et de foi, dès que, par hasard, elle s'avise d'être indépendante et hardie. D'un côté donc, le marasme sénile de l'attachement irréfléchi à ce qui fut et ne peut plus être ; de l'autre, l'oubli, le mépris, l'inintelligence

des vertus ataviques qui ont immuablement contribué à donner naissance et à prêter vie aux hommes de génie dont s'est honorée la tradition, et une tradition qui embrasse toute une suite de siècles, y compris le XIXe.

Le scepticisme s'imagine être élégant et large, il est lui-même stérile, rétrograde et d'autant plus intransigeant qu'en pensant tout ignorer, il prétend s'être éclairé sur tout. Il ignore, au vrai, la seule chose qu'il lui importerait de connaître, à savoir que, si nous ne pouvons pas tout pénétrer, nous pouvons, par contre, tout induire. Son aveuglement est patent, car les insuffisances derrière lesquelles il se retranche volontairement, lui paraissent injurieuses, aussitôt qu'on les lui impute à charge.

Ce n'est donc pas lui qui tressaille, malgré tout, à cette heure inquiétante pour la pensée littéraire et esthétique italienne, mais bien, par-dessous lui, — qui n'est d'ailleurs qu'une étiquette, et qui n'arrive pas à étouffer les consciences qu'il oppresse, ni à ruiner les talents qu'il comprime, — la noblesse ethnique, la vitalité séculaire de l'âme latine. La France soi-disant républicaine, pour des raisons plus essentielles encore, peut constater qu'elle se trouve elle-même à un tournant critique de son histoire. Pour elle comme pour l'Italie, c'est le soir qui s'avance, un soir qui n'est, à vrai dire, que crépusculaire, qui, par endroits, laisse encore subsister à l'horizon les lueurs d'un jour tenace, un soir qui n'est peut-être pas menaçant pour

le génie latin qu'il obscurcit, et lequel, sous une atmosphère moins indécise, n'eût eu, à coup sûr, rien à envier, au point de vue de la vitalité, à celui des Anglo-Saxons, — le livre, pour ainsi dire définitif, du savant sociologue et fondateur de la *Rivista popolare di politica, lettere e scienze sociali*, Napoleone Colajanni : *Latini e Anglosassoni*, édifierait là-dessus les plus pessimistes — mais néanmoins un soir, avec ses feux et ses ombres, avec ses aspirations et ses doutes, avec ses espérances et ses tourments, — d'une part, le cauchemar socialiste, tel que nous l'impose l'athéisme (c'est-à-dire l'orgueil, l'insatisfaction ou le vice), — la foi en une ère de prospérité et de paix, de l'autre.

Que la fortune littéraire et intellectuelle d'un pays soit indissolublement liée à sa fortune politique et sociale, nul n'en saurait logiquement douter, et que la réforme littéraire et intellectuelle italienne, espérée à l'aube du jour nouveau, ne pourra se produire qu'après une réorganisation plus rationnelle des mentalités. L'Italie a surtout besoin de moralité philosophique et de désintéressement spirituel. Elle se retrouvera plus nationale et plus robuste, aussitôt que, consciente de ce besoin et déterminée à s'en glorifier, elle voudra, par surcroît, se reprendre et se constituer unitairement, dans ses doctrines et dans sa langue.

Mai 1905-Juin 1906.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS CITÉS

TABLE DES MATIÈRES

MAYENNE, IMPRIMERIE CH. COLIN.